Kritische
Betrachtungen
über die
Poesie und Mahlerey,
aus dem Französischen
des Herrn Abtes Dû Bos,
Eines der Vierziger und beständigen Secretärs der französischen Akademie.

Dritter und letzter Theil.

Kopenhagen,
In der Mummischen Buchhandlung,
1761.

Vorrede des Uebersetzers.

Ich lasse mich desto williger durch den Mangel an Musse abhalten, diesem letzten Theile meines Autors einige Abhandlungen beyzufügen, da die Besorgniß manches zu sagen, das schon irgendwo gesagt seyn könnte, mir diese Arbeit vielleicht unangenehmer machen würde, als sie mir an sich selbst seyn müßte.

Deutschland hat seit einiger Zeit verschiedene Werke hervorgebracht, die als Ergänzungen des Dů Bos angesehen werden können; wohin be-

sonders die schönen Briefe über die Empfindungen gehören: Dem ohnerachtet ist noch eine reiche Ernte für denjenigen übrig, der sich in dieses Feld wagen darf.

Eine Stelle in der Théorie des Sentimens agréables, die mir vor kurzem wieder in die Augen fiel, und in welcher der Verfasser eine von dem Abte Dū Bos aufgeworfene Frage zu beantworten glaubt, macht mir Muth, meine eignen Gedanken, die ich beym Uebersetzen gedachter Stelle meines Autors hatte, der öffentlichen Beurtheilung zu überlassen.

Der Verfasser der Théorie etc. sagt gegen das Ende des vierten Kapitels: „Ich muß hier mit dem Autor „der Betrachtungen über die Poesie „und Mahlerey die Anmerkung machen, daß es Subjecte giebt, die, wie „es scheint, im Kleinen gemacht werden müssen. Dieser berühmte Scri-

„bent

„bent glaubt, es lasse sich keine Ursache „davon angeben. Meines Erachtens „aber liegt sie in dem Charakter der „Personen. Eine majestätische Gestalt „würde einer grotesken Person schlecht „anstehen. Doch dem sey, wie ihm „wolle„ ꝛc. Die Stelle des Dû Bos, worauf er zielt, ist folgende: *) „Es „sind nicht nur gewisse Subjecte vor„theilhafter für die Poesie als für die „Mahlerey, oder vortheilhafter für die „Mahlerey als für die Poesie; sondern „es giebt auch solche, die sich für Eine „besondere Gattung der Dichtkunst „und der Mahlerey besser schicken, als „für alle andern. Die Opferung der „Iphigenia z. E. schickt sich nur auf ein „Gemählde, wo der Künstler seinen „Figuren eine gewisse Grösse geben „kann. Ein Stoff von dieser Gattung „läßt sich nicht mit so kleinen Figuren „vorstellen, als die sind, womit man ein

*) Im vierzehenden Abschnitte des ersten Theiles.

„Landschaftsstücke verschönert. Ein „grotesker Stoff will nicht mit Figu„ren in Lebensgrösse gearbeitet seyn. „Uebermenschliche Gestalten wären an „dem Gemählde einer Venus sehr „schlecht angebracht. Man frage mich „nicht um die physikalischen Ursachen „dieser Schicklichkeit. Ich weis keine „andern anzugeben, als die innere Em„pfindung, von der sie uns vorgeschrie„ben wird, und das Beyspiel grosser „Mahler, welche sie gefühlt haben.„

Ich will es versuchen, nähere Ursachen dieser Schicklichkeit anzugeben.

Es ist unstreitig, daß diejenigen schönen Künste, welche für das Gesicht arbeiten, einen jedweden Gegenstand kleiner vorstellen dürfen, als er in der Natur ist. Vermuthlich hätten sie sich diesen Vortheil schon blos aus Ursachen der Nothwendigkeit und Bequemlichkeit angemaßt; und er würde ihnen eben so wohl eingeräumt worden seyn,

als man einigen derselben auch noch den Mangel des Colorites verstattet. Allein sie haben aus wichtigen Ursachen ein weit gegründeteres Recht dazu.

Wir sind gewohnt, alle Dinge in der Ferne kleiner, als in der Nähe, zu sehen, und sie uns zu gleicher Zeit in derjenigen Grösse vorzustellen, in welcher sie uns erscheinen würden, wenn sie uns ganz nahe wären: So wie wir auch gewohnt sind zu sehen, daß alle Pflanzen und Thiere in ihrer Jugend eine kleinere Gestalt haben, als sie nachher durch den Wachsthum erlangen. Kämen uns hingegen alle sichtbaren Dinge in jeder Entfernung gleich groß vor; hätten die Thiere und die Pflanzen in jedem Zeitpunkte ihrer Existenz Eine und eben dieselbe Grösse: So würden wir gedachten Künsten die Verminderung der natürlichen Grösse wirklicher Dinge blos vergeben. Und wären die Gesetze der Natur gar umgekehrt; erschienen uns

alle Dinge in der Ferne grösser als in der Nähe; würden Pflanzen und Thiere von der Zeit ihres Entstehens an bis zu ihrer völligen Reife immer an Grösse vermindert: So dürften auch diejenigen Künste, welche durch Farben und Figuren nachahmen, alle Gegenstände in derjenigen Grösse vorstellen, die man itzt koloßisch nennet. Sie dürften dieses nicht nur; sondern in den meisten Fällen müßten sie es thun. Aber immer würde es ihnen erlaubt seyn, sie weit unter diejenige Grösse zu verjüngen, in welcher sie uns in der Nähe vorkämen, und bis zu der sie itzt wirklich verkleinert werden dürfen. Ohne Zweifel müßte alsdann eine so kleine menschliche Figur, als z. E. die auf geschnittenen Steinen sind, eben so unnatürlich seyn, als uns itzt ein Käfer, in der Grösse eines Schafes abgebildet, seyn würde.

Gleichwohl dürfen gedachte Künste, ja sie müssen gewissen Personen eine

übermenschliche Grösse geben; weil wir uns diese Personen, wenn wir selbige als existirend denken, grösser als alle andere Menschen vorstellen. Phidias konnte seinen sitzenden Zevs so groß machen, daß er beynahe an die Decke des Tempels reichte: Denn der Glaube der Griechen und die Beschreibungen der Poeten kamen völlig mit dieser Figur überein, die nichts weiter war, als Jupiter in Lebensgrösse, und auch das nicht einmal. Der Künstler war also berechtigt, seinem Bilde einen solchen Zusatz von Grösse zu dem gewöhnlichen Maasse der Menschen zu geben.

Warum aber stellt man sich die meisten Götter und Helden von einer übermenschlichen Grösse vor. Ohne Zweifel ist die Ursache davon diese: Unsere Seele verknüpft durch einen analogischen Schluß mit dem Begriffe einer vermehrten Grösse allemal den Begriff der Ueberlegenheit über etwas Kleiners,

ners, den Begriff von mehrerer Macht und Stärke; wie man unter andern aus der figürlichen Bedeutung der Worte groß und erhaben sehen kann, die in den meisten Sprachen anzutreffen und in der hebräischen so üblich ist, daß dasjenige Subject, dem das Prädicat groß vorzugsweise beygelegt wird, nämlich der Name Gottes, wiederum zum Prädicate anderer Subjecte gebraucht werden kann, denen man eine körperliche Grösse zuschreiben will. So sagt man: Ein Berg Gottes; eine Ceder Gottes.

Ist man nicht, sonderlich in den ersten Jahren seines Lebens, sehr geneigt, sich Männer von ausserordentlicher Stärke des Geistes, die man nur aus der Geschichte kennet, als Leute von ansehnlicher Leibesgestalt vorzustellen? Selbst in einem reifern Alter erinnert man sich immer erst mit einem zweyten Gedanken daran, daß das Gegentheil

eben

eben so möglich sey. Die dänische Sprache benennt einen Riesen und einen Helden mit einem einzigen Worte.

In dem Angeführten liegt, meines Erachtens, auch schon zum Theile der Grund, warum gewisse Personen sich nicht über das gewöhnliche Maaß der Menschen vergrössern lassen. Du Bos führet die Venus zu einem Beyspiele an. Diese Göttinn soll das Ideal der weiblichen Schönheit seyn. Nun wird die Schönheit durch einen Zusatz von Grösse zu der Gestalt der Menschen nicht vermehrt, sondern vermindert. Denn niemals nennen wir eine Figur schön, wenn nicht gesellige Empfindungen, Liebe und Zuneigung, die Hauptempfindungen sind, welche sie in uns erregt. Betrachten wir aber eine Figur von übermenschlicher Grösse; so sind unsere vornehmsten Empfindungen Bewunderung oder Erstaunen, Furcht oder Ehrerbietung, nachdem nämlich jedesmal

mal die Grösse mit diesen oder jenen andern Eigenschaften verbunden ist. Gesetzt nun auch, daß eine solche Figur alle andere Eigenschaften der Schönheit hätte; so bleibt die Schönheit doch nicht mehr ihr Hauptcharakter. Macht und Stärke sind die vornehmsten Ideen, welche sie in uns veranlaßt, und Zuneigung und Liebe müssen den dadurch hervorgebrachten stärkern Empfindungen nachstehen.

Alles dieses ist von der Grösse und Schönheit wahr, auch wenn diese Worte im figürlichen Verstande genommen werden, und Beschaffenheiten unserer Seele andeuten. Die erstere erweckt Bewunderung, Erstaunen, Ehrerbietung; die andere aber bringt gesellige Leidenschaften, Liebe und Zuneigung in uns hervor. Cato ist ein Beyspiel von der erstern Art, und Virgil oder Horaz von der zweyten. Man lege dem Grandison noch einige Grade

mehr Grösse bey, und der schöne liebenswürdige Jüngling wird sich in dem verehrungswürdigen Manne verlieren.

Warum aber die Hauptempfindungen, welche von der Grösse erregt werden, nicht Liebe und Zuneigung sind, ist ein anderes Räthsel, dessen Auflösung der Moralist vielleicht in der Selbstliebe und ein Kopf wie der Verfasser der philosophischen Untersuchung des Ursprunges unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, in der physikalischen Einrichtung unserer Natur suchen würde. Dieser letztere hat, wie aus dem Auszuge seines Buches zu sehen ist, der sich in der Bibliothek der schönen Wissenschaften befindet, ebenfalls angemerkt, daß schöne Gegenstände jeder Art ein gewisses Maaß von Grösse haben, welches sie nicht überschreiten dürfen.

Es scheint mir noch leichter, die Ursache zu entdecken, warum ein Gemählde, wie

wie die Opferung der Iphigenia, sich nicht mit so kleinen Figuren vorstellen läßt, als die sind, womit man eine Landschaft ausschmückt.

Wenn ich eine ganze Gegend betrachten will, so kann ich keinen so kurzen Gesichtspunkt nehmen, daß Dinge, die mir sehr nahe sind, in mein Auge fallen: Sie müssen sich in einer gewissen Entfernung von mir befinden, wenn ich sie mit eben dem Blicke, mit dem ich die ganze Gegend übersehe, wahrnehmen soll. In einen solchen Gesichtspunkt stelle ich mich, wenn ich ein Landschaftsstücke betrachte. Ueberdieses ist keine Ursache vorhanden, warum mir die Figuren nahe seyn müßten. Da sie, wie Dü Bos selbst sagt, blos zur Verschönerung der Gegend da sind; so dürfen sie nicht die Hauptaufmerksamkeit des Zuschauers auf sich ziehen, und folglich nicht in solchen Handlungen, nicht in solchen Umständen gezeigt werden, die ihn begierig ma-

machen, sie näher zu betrachten. Ein Landmann, welcher pflügt, ein Schäfer, der mit seiner Geliebten in dem Schatten eines Baumes sitzet; sind das Personen, denen man sich nähern würde, wenn man sie wirklich in der Natur erblickte? Der erste würde uns nicht genug intereßiren, und wir würden zu bescheiden seyn, die letztern beyden in ihrem vertraulichen Gespräche zu unterbrechen; oder sie würden sich auch, wenn wir es thun wollten, vermuthlich wieder hinweg und in das Feld begeben.

Gemählde von der Art, wie Poussins Arkadien, von welchem Dü Bos im sechsten Abschnitte des ersten Theiles redet, können keinen Einwurf darwider abgeben. Denn ich glaube nicht, daß ihnen der Name einer Landschaft anders, als im uneigentlichen Verstande zukomme; weil die Gegend nur um der Figuren willen da ist, an statt daß die

die Figuren um der Gegend willen da seyn sollten.

Ein solches Subject hingegen, als die Opferung der Iphigenia, welches alles, was pathetisch ist, in sich faßt, kann nie etwas anders als eine Haupthandlung seyn. Nun ist hier der Zuschauer nichts weniger als willig, eine Entfernung anzunehmen: Es ist auch kein Grund dazu vorhanden, warum er es sollte. Jederman fühlt wohl, daß, wofern er wirklich bey der Handlung hätte zugegen seyn können, er sich so nahe, als möglich, hinzugedrängt haben würde, um das Betragen der theilnehmenden Personen bis auf ihre geringsten Mienen und Geberden zu bemerken, und sich nicht die allerkleinsten Symtomen der Leidenschaften an ihnen entwischen zu lassen. Der Künstler hat für seine Person noch einen Grund, ein solches Gemählde nicht allzuklein zu machen. Man fodert mit Rechte von ihm, daß er bey

einer solchen Handlung die Seele schildere; daß er sein ganzes Genie, alle seine Talente aufbiete, die höchste Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen: Und wie wenig könnte ihm das gelingen, wenn er sich einen allzukleinen Maasstab zu seinen Figuren genommen hätte. Hierzu kann man noch setzen, daß grössere Figuren, aus einem oben angeführten Grunde, schon an sich selbst eine solche Handlung pathetischer machen müssen.

An dem, was Dü Bos von den Grotesken sagt, daß sie sich nicht in Lebensgrösse mahlen liessen, bin ich geneigt, ein wenig zu zweifeln. Der Verfasser der Théorie etc. ist zwar sehr geschwind, es auch noch oben drein zu beweisen; allein er überzeugt mich nicht. Eine majestätische Bildung und eine menschliche Figur in Lebensgrösse sind bey weitem nicht einerley Ding. Mit einem Worte, ich glaube es sey gar nicht

zweifelhaft, daß sich groteske Figuren in Lebensgrösse mahlen lassen, wofern die Grösse ohne Stärke die fruchtbarste Quelle des Grotesken ist, wie der Verfasser einer kürzlich herausgekommenen kleinen Schrift vom Groteskekomischen behauptet, welche ich in ihrer Art für eines von den schönsten deutschen Originalen halte, die mir bekannt sind. Allein der müßte noch weit mehr als Hogarth seyn, der sich hier ins Grosse wagen wollte.

Ich muß noch ein paar Worte von einer Stelle des Plinius sagen, welche Dů Bos im achten Abschnitte des dritten Theiles angeführt und misverstanden hat. Es heißt daselbst: „Hieraus „läßt sich auch eine Stelle des Plinius „erklären, worinnen gesagt wird, daß „man aus dem untersten Theile eines „Rohres die linken und aus dem obersten die rechten Flöten mache.*) Denn „da

*) Eam arundinem, quae radicem antecesserat, laeuae tibiae conuenire, quae cacumen, dextrae. *Plin.* L. XVI. cap. 36.

„da der unterste Theil des Rohres dicker „ist, als der oberste; so muß er auch ei„nen höhern Ton als dieser letztere von „sich geben. Die Ursache davon kann „man in allen Naturlehren finden.„ Gleichwohl sagen die Naturlehren, sowohl als die Sinne, das Gegentheil. Aber wie läßt sich Plinius rechtfertigen, der eben dasselbe behauptet? Das thut er nicht. Dū Bos hat sich darinnen übereilt, daß er das Pronomen auf ein falsches Substantivum gezogen. Denn es werden hier nicht die tibiae, sondern die ligulae tibiarum gemeynt; wie man auch aus einer Stelle im vierten Buche des Theophrast sehen kann, welche Plinius vermuthlich vor Augen gehabt, und deren Sinn gar keiner Zweydeutigkeit unterworfen ist, wie es die Worte des Plinius sind, wo zwey verschiedene Subjecte, beyde weiblichen Geschlechtes, vor dem Pronomine vorhergehen.

Doch Dů Bos ist weder der einzige noch der erste, der bey dieser Stelle gefehlt hat, wiewohl auf eine andere Art, als seine Vorgänger. Sie ist schon von dem Aldus Manutius, vom Bartholin und vom Isaac Voßius falsch erklärt worden, und vielleicht von noch mehrern; denn der letztere sagt in seiner Abhandlung De poëmatum cantu et viribus Rhythmi, daß sie schon vielen Gelehrten zu schaffen gemacht habe.

Ich würde diese Anmerkung gleich an dem Orte gemacht haben, wo sie eigentlich hin gehöret, wenn ich nicht geglaubt hätte, es sey nöthig, für die richtige Erklärung der plinianischen Stelle einen weitläuftigern Beweis zu führen, als die Gränzen einer Anmerkung erlaubten; indem mir damals unbekannt war, daß schon Harduin den wahren Sinn dieser Stelle angezeigt, wiewohl er nichts davon erwähnt, daß man ihn so oft verfehlt habe.

Ver=

Verzeichniß
der
im dritten und letzten Theile enthaltenen Materien.

Einleitung zu den Abhandlungen. S. 1

Erster Abschnitt. Allgemeiner Begriff von der Musik der Alten und von den musikalischen Künsten, welche dieser Wissenschaft untergeordnet waren. 5

Zweyter Abschnitt. Von der Rhythmik. 17

Dritter Abschnitt. Von der organischen oder Instrumentalmusik. 36

Vierter Abschnitt. Von der musikalischen Poetik. Von der Melopöie. Es gab eine Melopöie, die kein musikalischer Gesang war, ob sie gleich in Noten geschrieben wurde. 47

Fünfter Abschnitt. Erklärung einiger Stellen im sechsten Hauptstücke der Poe=

Poetik des Aristoteles. Wie man die lateinischen Verse oder das carmen declamirte. S. 72

Sechster Abschnitt. Daß in den Schriften der Alten das Wort **singen** oft so viel bedeute, als **declamiren**; und bisweilen gar nichts weiter heisse, als **reden**. 89

Siebender Abschnitt. Neue Beweise, daß die theatralische Declamation der Alten componirt und in Noten geschrieben worden. Ein Beweis, der daher genommen ist, daß der Schauspieler, welcher recitirte, von Instrumenten begleitet wurde. 97

Achter Abschnitt. Von den besayteten und Blasinstrumenten, deren man sich zum Accompagnement bediente. 111

Neunter Abschnitt. Von dem Unterschiede, welcher sich zwischen der tragischen und komischen Declamation befand. Von denjenigen, welche die Declamation componirten. Betrachtungen über die Kunst, sie in Noten zu schreiben. 119

Zehen=

Zehender Abschnitt. Fortsetzung des Beweises, daß die Alten ihre Declamation in Noten schrieben. Von den Veränderungen, die um die Zeiten des Augustus mit der Declamation derer Römer vorgiengen. Diese Veränderungen werden mit denjenigen verglichen, die unter Ludwig XIIII. in unserer Musik und in unserm Tanze vorgegangen sind. S. 135

Eilfter Abschnitt. Die Römer vertheilten oft die theatralische Declamation zwischen zween Schauspielern, davon der eine recitirte, indem der andere die Geberden machte. 153

Zwölfter Abschnitt. Von den Masken der alten Schauspieler. 161

Dreyzehnder Abschnitt. Von der Saltation oder Geberdenkunst, die bey einigen Autoren die hypokritsche Musik heist. 185

Vierzehnder Abschnitt. Von der theatralischen Saltation. Wie es angehen konnte, daß der recitirende Schauspieler und der, welcher die Geberden machte,

machte, mit einander übereintrafen. Von dem Tanze der Chöre. S. 206

Funfzehnder Abschnitt. Anmerkungen über die Art und Weise der Alten, dramatische Stücke vorzustellen. Von der Neigung der Griechen und Römer für das Theater. Von den Lehrübungen der Schauspieler in ihrer Kunst und von den ihnen ertheilten Belohnungen. 218

Sechzehnder Abschnitt. Von den Pantomimen oder Schauspielern, welche spielten, ohne zu reden. 234

Siebzehnder Abschnitt. Wenn die kostbaren Vorstellungen der Alten aufgehört haben. Von der Vortrefflichkeit ihrer Melodeyen. 262

Achtzehnder Abschnitt. Betrachtungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten, welche mit der componirten Declamation der Alten verknüpft waren. 273

(o)

Kriti=

Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey.

Dritter Theil, welcher eine Abhandlung über die theatralischen Vorstellungen der Alten enthält.

Die Musik war bey den Alten eine Wissenschaft von viel weiterm Umfange, als sie es bey uns ist. Heutiges Tages lehrt die Musik nur zweyerley; die Verfertigung musikalischer oder eigentlich sogenannter Melodeyen, und die Ausführung derselben, sowohl vermittelst der Stimme als ver-

vermittelst der Instrumente: Bey den Griechen und Römern hingegen hatte sie ein weit grösseres Feld. Sie gab nicht nur Anweisung zu allen dem, wozu die unsrige Anweisung giebt; sondern sie lehrte auch noch vielerley, welches die unsrige nicht lehrt, weil man itzt manches davon entweder nicht mehr studirt, oder weil man diejenige Kunst, welche das Uebrige lehrt, nicht zur Musik rechnet, und also dem, der sie treibt, den Namen eines Musikus nicht mehr beylegt. In dem Alterthume war die Poetik eine von den Künsten, welche mit zur Musik gehörten, und folglich wurde die ganze Mechanik der Poesie in der Musik vorgetragen. Die Saltation oder die Kunst der Bewegungen war ebenfalls eine von den musikalischen Künsten: Daher diejenigen, so die Schritte und Stellungen unsers, oder des eigentlich sogenannten, Tanzens lehrten, welches einen Theil von der Kunst der Bewegungen ausmachte, Musici genannt wurden. Endlich lehrte die Musik der Alten auch die blosse Deklamation componiren und in Noten setzen, welches man heut zu Tage nicht mehr kann. Aristides Quintilianus hat uns ein vortreffliches Buch über die Musik in griechischer Sprache hinterlassen; und dieser Autor lebte unter der Regierung des Domitianus oder des Trajanus, wie Meibom, welcher gedachtes Werk mit einer lateinischen Uebersetzung herausgegeben hat, aus guten Gründen muthmaßt. Diesem Aristides zu folge definirten die meisten seiner Vorgänger die Musik als eine Kunst, welche die Stimme brau-

chen

chen und alle Bewegungen des Körpers mit Anmuth machen lehre. a)

Da man von der Musik der Griechen und der Römer gemeiniglich nicht den Begriff hat, den ich davon gegeben, sondern vielmehr glaubt, sie sey mit der unsrigen in gleiche Gränzen eingeschlossen gewesen; so befindet man sich in Verlegenheit, wenn man alles das erklären will, was die alten Scribenten von ihrer Musik und von dem Gebrauche sagen, den man zu ihren Zeiten davon machte. Daher sind diejenigen Stellen in der Poetik des Aristoteles, im Cicero, im Quintilian und andern guten Autoren des Alterthumes, wo ihrer Musik erwähnt wird, von den Auslegern falsch verstanden worden. Es ist auch kein Wunder: Die Ausleger mußten den wahren Sinn solcher Stellen verfehlen, weil sie sich einbildeten, daß darinnen von unserm, das ist, von dem eigentlich so genannten, Tanzen und Singen geredet werde. Ihre Auslegungen darüber dienen sonst zu nichts, als daß sie die Sache noch dunkler machen, und uns hindern, einen richtigen Begriff von der Art und Weise zu bekommen, wie die dramatischen Stücke auf den Schaubühnen der Alten aufgeführt wurden.

Ich will es wagen, alle diese Stellen verständlich zu erklären, besonders aber diejenigen, welche

a) Ars decoris in vocibus et motibus. *Arist.* L. I.

von den theatralischen Vorstellungen handeln. Hier ist der Plan meines Werkes.

Zuerst gebe ich einen allgemeinen Begriff von der speculativen Musik und den musikalischen Künsten, das ist, von den Künsten, die bey den Alten der Wissenschaft der Musik untergeordnet waren. Ueber diejenige Wissenschaft, welche die Grundsätze von allen Orten der Accorde und der Harmonie lehrte, werde ich nichts oder nur wenig sagen, weil es nicht meine Sache ist, an den Auslegungen, welche **Meibom**, **Brossard**, **Bürette** und andere Neuere von den noch vorhandenen Werken der Alten über die Harmonie gemacht haben, zu ändern oder hinzuzuthun.

Zweytens will ich zeigen, daß die Alten ihre theatralische Declamation componirt und in Noten gesetzt haben; so daß diejenigen, welche recitirten, durch ein Accompagnement unterstützt werden konnten, wie solches wirklich geschah.

Drittens werde ich darthun, daß die Kunst der Bewegungen oder die Saltation, welche zu den der Musik untergeordneten Künsten gehörte, von den Alten so gut in eine ordentliche Methode gebracht worden, daß sie bey Ausführung verschiedner Scenen die theatralische Declamation unter zween Schauspieler vertheilen konnten, und auch wirklich vertheilten, indem der eine recitirte, und der andere die dazu gehörigen Ge-

Geberden machte; und daß sogar Gesellschaften von Pantomimen oder stummen Schauspielern entstanden, welche ganze zusammenhangende Stücke spielten, ohne zu reden.

Den Beschluß meines Werkes will ich mit einigen Anmerkungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten machen, welche aus dieser bey den Alten eingeführten Gewohnheit entstehen konnten.

Erster Abschnitt.

Allgemeiner Begriff von der Musik der Alten und von den musikalischen Künsten, welche dieser Wissenschaft untergeordnet waren.

Man kann das Werk über die Musik, welches Aristides Quintilianus in griechischer Sprache geschrieben und Meibom ins Lateinische übersetzt hat, als das lehrreichste ansehen, so uns über diese Wissenschaft aus dem Alterthume übrig geblieben. Es ist meines Erachtens methodischer, als die übrigen alle; und da der Verfasser desselben, ein Grieche von Geburt, täglich mit Römern umgieng, weil er zu der Zeit lebte, da alle von den Griechen bewohnte Länder

des Augustus Nachfolgern unterworfen waren; so konnte er gar leicht wissen, was man in Rom und in Griechenland für Gebrauch von der Musik machte. Aus seinem Buche also wollen wir den allgemeinen Begriff von der Musik der Alten hernehmen. Uebrigens war die Musik der Römer einerley mit der Musik der Griechen, von denen die erstern diese Wissenschaft erlernt hatten. Sie hatte bey beyden einerley Umfang und einerley Grundsätze, so daß man sich, wenn man den Umfang der alten Musik und den von ihr gemachten Gebrauch erklären will, der griechischen und der lateinischen Autoren mit gleichem Fuge bedienen kann. **Aristides Quintilianus** a) definirt die Musik als eine Kunst, aber als eine Kunst, welche die Grundsätze, nach denen sie verfährt, zu beweisen pflege, und die nicht nur allen möglichen Gebrauch von der Stimme, sondern auch alle Bewegungen, deren der Körper fähig ist, mit Anmuth machen lehre. Unser Autor führt noch einige andere Erklärungen der Musik an, die von der seinigen ein wenig abgehen; iedoch setzen alle durchgängig voraus, daß diese Wissenschaft den Umfang, den ich ihr beylege, wirklich gehabt habe.

Die lateinischen Scribenten sagen eben dasselbe. Die Musik, spricht **Quintilian**, der Redner, b) lehret nicht nur alle Beugungen, deren die

a) Im ersten Buche.

b) Numeros Musice duplices habet, in vocibus et in corpore, vtriusque enim rei aptus quidam motus desideratur. *Inst.* L. I, c. 12 de Music. et eius laudibus.

die Stimme fähig ist, sondern auch alle Bewegungen des Körpers regelmäßig einrichten. Einige Zeilen nachher setzt unser Autor hinzu: c) „Anständige und schickliche Bewegungen des Körpers sind dem Redner nothwendig, und können sonst nirgends als in der Musik erlernt werden.„

Der h. Augustin sagt in seinem Werke von der Musik eben das, was Quintilian sagt. Er schreibt daselbst, die Musik gebe Regeln zur Leibeshaltung und zu den Geberden, mit einem Worte, zu allen Bewegungen des Körpers, deren Theorie sich in eine Wissenschaft und die Ausübung in eine Methode bringen lasse. d) In der Musik der Alten wurden alle Bewegungen des Körpers regelmäßigen Abmessungen unterworfen, so wie es die Bewegungen der Füsse unserer Tänzer sind.

Die Wissenschaft der Tonkunst, oder wenn man sie so nennen will, die speculative Musik, wurde die harmonische genennt, weil sie die Grundsätze aller Harmonie und die allgemeinen Regeln aller Arten von Accorden lehrte. Sie war also das, was bey uns die Composition heißt. Weil den Gesängen, welche das Werk der Composition

c) Corporis quoque decens et aptus modus, qui dicitur Eurythmia, est necessarius, nec aliunde peti potest.

d) Quicquid numerositatis quae temporum atque intervallorum dimensionibus mouetur -- Musica est scientia bene mouendi. *De Mus.* L. I.

sind, damals eben so wie heutiges Tages, der Name **Musik** im engen Verstande gegeben wurde, so theilten die Alten die Musik, nach dieser Bedeutung des Wortes, in drey Klanggeschlechte ein: In das **diatonische**, in das **chromatische** und in das **enharmonische**. Der Unterscheid zwischen diesen drey Klanggeschlechten bestand darinnen, daß in den Melodien des einen Töne verstattet waren, die das andere nicht verstattete. In der **diatonischen** Musik konnte der Gesang durch keine geringern Intervallen als durch grosse halbe Töne fortschreiten. Die Modulation der **chromatischen** Musik brauchte die kleinen halben Töne, und in der **enharmonischen** konnte die Fortschreitung des Gesanges durch Viertheiltöne geschehen. Ferner theilten die Alten ihre musikalischen Stücke in verschiedne Arten nach dem Modus oder Tone, aus dem sie giengen, und diese Modos benannten sie nach den Ländern, wo solche am meisten gebraucht worden waren. Den einen nannten sie also den phrygischen Modus, den andern den dorischen, und so fort. Doch ich muß meine Leser auf diejenigen Neuern verweisen, welche von der harmonischen Musik der Alten in eignen Werken gehandelt, damit ich desto eher auf das komme, was ich von ihren musikalischen Künsten zu sagen habe, die der Hauptgegenstand meiner Abhandlung sind.

Da die Musik von einem so weiten Umfange war, so mußte sie ganz natürlich verschiedene Künste

sie in sich begreifen, deren jede ihren eignen Gegenstand hatte. In der That zählt auch Aristides Quintilianus bis auf sechs Künste, welche der Musik untergeordnet waren. Drey davon lehrten alle Arten von Composition. e)

Also theilte sich die Musik von Seiten der Composition in die Melopöie oder Kunst Melodien zu verfertigen, in die Rhythmik, und in die Poetik. Von Seiten der Ausführung theilte sie sich in die Kunst Instrumente zu spielen, in die Singekunst und in die Hypokritik oder Geberdenkunst.

Die **Melopöie** war die Kunst alle Arten von Melodien zu verfertigen und in Noten zu setzen; das ist, nicht allein den musikalischen oder eigentlich so genannten Gesang, sondern auch alles, was recitirt oder declamirt werden sollte.

Die **Rhythmik** gab Regeln, wie sich alle Bewegungen des Körpers nach einem gewissen Zeitmaasse richten müßten, so daß man den Tact dazu geben und ihn gerade mit dem eigentlichen Tempo geben könnte, welches der Inhalt der Musik jedesmal erfoderte.

Die **Poetik** lehrte das Mechanische der Poesie, und zeigte also, wie alle Arten von Versen nach Regeln verfertigt würden.

e) Porro actiuum secatur in vsuale, quod praedictis vtitur, et enuntiatiuum. Vsualis partes sunt Melopoeia, Rhythmopoeia, Poesis; Enunciatiui, Organicum, Odicum, Hypocriticum. *Aristid.* L. I.

In Ansehung der Ausführung theilte sich, wie wir gesehen haben, die Musik ebenfalls in drey Künste; in die Kunst Instrumente zu spielen, in die Singekunst und in die Geberdenkunst.

Es ist leicht zu errathen, worinnen die Organik oder Instrumentalmusik, und die, welche die Singekunst hieß, Unterricht gegeben haben müssen. Die hypokritische Musik, welcher man diesen Namen gab, weil sie eigentlich für die Komödianten gehörte, die bey den Griechen Hypokriten hiessen, lehrte die Geberdenkunst, und zeigte also, wie man dasjenige nach gewissen und auf sichre Grundsätze gebauten Regeln ausführen müsse, was wir heutiges Tages blos nach eignem Gutdünken verrichten, wobey man sich, wenn es hoch kömmt, mit einer hergebrachten Gewohnheit hilft, die sich auf einige wenige Anmerkungen gründet. Bey den Griechen hieß diese musikalische Kunst ὄρχησις, und bey den Römern Saltatio.

Porphyrius, welcher ohngefähr zweyhundert Jahre nach dem Aristides Quintilianus gelebt und uns einen Commentarius f) über des **Ptolemäus Bücher von der Harmonie** hinterlassen hat, giebt nach seiner Eintheilung nur fünf musikalische Künste an: Die Metrik, die Rhythmik, die Organik, die Poetik nach ihrem weitesten Umfange und die Hypokritik. Wenn man des

f) Hypomnemata in Harm. *Ptol.* p. 191.

des Aristides Eintheilung mit des Porphyrius seiner vergleicht, so findet man, daß Porphyrius zwo Künste weniger angiebt, als Aristides: Diese sind, die Melopöie und die Singekunst. Wenn aber Porphyrius dem ohngeachtet noch fünf musikalische Künste zählet, obgleich nach Abrechnung der beyden, die er wegläßt, nicht mehr als vier übrig bleiben sollten; so kömmt dieses daher, daß er die Metrik dazu rechnet, von welcher beym Aristides gar keine Erwähnung geschieht. Allein dieser Unterscheid in der Zahl der musikalischen Künste ist im Grunde gar kein Widerspruch zwischen gedachten beyden Scribenten. Ich will diese Schwierigkeit aufzulösen suchen.

Sobald **Porphyrius** sagte, daß er die Poetik in ihrem weitesten Umfange nähme, wie er es denn wirklich sagt, so durfte er von der Melopöie oder der Kunst Melodien zu verfertigen nicht als von einer besondern musikalischen Kunst reden, weil diese letztere unter der Poetik, in ihrem weitesten Umfange genommen, begriffen war. In der That machte bey den Griechen die Kunst Melodien zu componiren einen Theil der Poetik aus. Man wird unten sehen, daß die griechischen Dichter die Melodien zu ihren Stücken selbst verfertigten. Wenn hingegen Aristides aus der **Poetik** und der **Melopöie** zwo verschiedne Künste macht, so hat er die Einrichtung der Römer vor Augen gehabt, nach welcher die dramatischen Dichter die Declamation ihrer Verse nicht selbst componirten,

sondern sie von besondern Künstlern, welche Componisten von Profeßion waren, verfertigen liessen. g) In der Folge werde ich weitläuftiger davon handeln.

Aus eben diesem Grunde ist Porphyrius auch darinnen von dem Aristides abgegangen, daß er aus der Singekunst keine besondere musikalische Kunst gemacht hat. Diejenigen, so bey den Griechen die Poetik in ihrem ganzen Umfange lehrten, gaben vermuthlich auch Unterricht in der Kunst alle Arten des Gesanges oder der Deklamation gut vorzutragen.

Daß Porphyrius seinerseits wiederum zwo verschiedne Künste aus der rhythmischen Kunst macht, als welche er in die Metrik und in die eigentlich so genannte Rhythmik eintheilt, da doch Aristides sie nur für eine einzige Kunst nimmt, die er Rhythmopöie nennt, solches rührt wahrscheinlicher Weise aus folgender Ursache her. Die Kunst der Pantomimen, die unter der Regierung des August aufkam, war vermuthlich in den zwey Jahrhunderten, die von des Aristides Zeiten bis auf den Porphyrius verflossen, so hoch getrieben worden, daß die Schauspieler sich genöthigt sahen, die rhythmische Kunst zu theilen und zwo verschiedene Künste daraus zu machen. Die eine von diesen Künsten, nämlich die Metrik oder Taktkunst lehrte alle Arten von Geberden, und alle Arten

g) Beym Quintilian heissen sie: Artifices pronuntiandi.

ten von Tönen, die sich einem bestimmten Zeitmaasse unterwerfen lassen, in einen regelmäßigen Takt bringen; die Rhythmik hingegen gab blos Anweisung, wie man diesen Takt richtig geben, und mit dem gehörigen Tempo geben solle. Weiter unten werden wir sehen, daß die Alten das Tempo, bey Ausführung einer Musik, für das Wichtigste hielten; und die Erfindung der Pantomimenkunst nöthigte sie vermuthlich, alles dasjenige, was diesen Theil der Rhythmik vollkommner machen konnte, noch sorgfältiger zu studiren. Denn es ist, wie ich noch zeigen werde, gewiß, daß die Vorstellungen der Pantomimen von der Regierung des August an, bis auf den völligen Umsturz des occidentalischen Reiches das liebste Vergnügen des römischen Volkes waren.

Ich mache also den Schluß, daß der Unterschied, welcher zwischen der vom Aristides Quintilianus angenommenen Zahl der musikalischen Künste und der, die Porphyrius angiebt, blos scheinbar sey, und daß diese beyden Scribenten im Grunde einander nicht widersprechen.

Ich will mich hier unterbrechen, um eine Anmerkung zu machen. Da die Musik der Alten einen methodischen Unterricht in so vielen Dingen gab, da ihre Regeln dem Sprachkundigen nützlich, und dem Dichter sowohl, als allen denen, die öffentlich zu reden hatten, nothwendig waren, so darf man sich nicht mehr wundern, daß die Grie-

Griechen und Römer h) sie für eine unentbehrliche Kunst hielten, und ihr so viele Lobsprüche ertheilten, die der unsrigen gar nicht zukommen. Man darf nicht darüber erstaunen, daß Aristides Quintilianus gesagt hat, i) die Musik sey allen menschlichen Altern nöthig, weil sie Dinge lehre, die sowohl Kinder als Erwachsene wissen müßten.

Quintilian schreibt aus eben dieser Ursache, daß nicht allein der, welcher ein Redner seyn will, die Musik wissen müsse, sondern daß man auch nicht einmal ein guter Sprachkundiger seyn könne, wenn man sie nicht erlernt habe; weil man die Sprachkunst nicht gehörig lehren könne, ohne zu zeigen, wie das Metrum und der Rhythmus in derselben zu gebrauchen sey. k) Dieser scharfsinnige Scribent merkt an einem andern Orte noch an, daß in den vorigen Zeiten der Unterricht in der Musik und der Unterricht in der Grammatik mit einander verbunden gewesen und von einem und demselben Lehrmeister gegeben worden sey. l)

Endlich sagt auch Quintilian in demjenigen Kapitel seines Buches, wo er beweisen will, daß ein Redner wenigstens Etwas von der Musik zu lernen verbunden sey: „Man wird mir wenig„stens

h) *Quint.* Inst. I. cap. 12.

i) *De Musica* L. I.

k) Nec citra Musicen Grammatica potest esse perfecta, cum ei de rythmis metrisque dicendum sit. *Inst.* L. I. cap. 3.

l) *Ibid.* cap. 6.

„ stens einräumen müssen, daß der, welcher künf-
„ tig einmal einen Redner vorstellen will, die Poe-
„ ten lesen und verstehen müsse. Kann aber wohl
„ einer ohne Kenntniß der Musik ein Dichter seyn?
„ Gesetzt aber, daß jemand blödsinnig genug wäre,
„ dieses zu glauben, so muß er doch wenigstens die
„ lyrischen Poeten ausnehmen, als welche ausdrück-
„ lich für die Musik arbeiten.„ m) Diese Stelle wird noch weit mehr Licht bekommen, wenn man erst lesen wird, was ich noch von dem carmine oder von der notirten Declamation solcher Verse zu sagen habe, die mit Accompagnement recitirt werden sollten.

Mit einem Worte, aus allen Schriften der Alten n) erhellet, daß man zu ihren Zeiten die Musik für eine Kunst gehalten, die einem politen Manne nothwendig wäre, und daß diejenigen, welche nichts davon verstanden, als Leute ohne Erziehung angesehen worden, so wie bey uns diejenigen, so nicht lesen können. Ich komme wieder auf die musikalischen Künste.

Zum Unglücke ist keine von den Methoden auf uns gekommen, nach denen so viele Lehrer in Griechenland und in Italien Anweisung zur Ausübung dieser Künste gaben. Zudem haben diejenigen alten

m) Poetas certe legendos futuro Oratori concesserint - - Num hi sine Musica? At si quis tam caecus animi est, vt de aliis dubitet, illos certe, qui carmina ad lyram composuerunt etc. *Inst.* L. I. cap. 12.

n) *Luciani* Gymnast. *Plutarch.* de Musica.

alten Autoren, welche von der Musik handeln und deren Werke noch vorhanden sind, nur wenig von dem Mechanischen derjenigen Künste gedacht, die der Musik untergeordnet waren; weil sie es als etwas Leichtes und Bekanntes ansahen, mit dessen Erklärung sich Niemand abgeben müßte, als etwa die, so um Geld darinnen zu unterrichten pflegten. Der h. Augustin z. E., welcher ein Werk in sechs Büchern von der Musik geschrieben hat, sagt, er wolle von allen diesen geringern Künsten nicht handeln, weil sie Dinge beträfen, die auch den mittelmäßigsten Schauspielern nicht unbekannt zu seyn pflegten. o)

Gedachte Scribenten haben also nicht in der Absicht geschrieben, daß man aus ihren Büchern die Kunst, von der sie handeln, ohn alle weitere Beyhülfe sollte erlernen können; sondern als Philosophen, welche die allgemeinen Grundsätze einer Kunst, deren Ausübung allen ihren Zeitverwandten bekannt war, untersuchten, und Betrachtungen darüber anstellten.

Indessen will ich es durch Hülfe der Nachrichten, welche die alten Scribenten, wenn sie bey Gelegenheit ihrer musikalischen Künste erwähnen, von gewissen einzelnen Dingen geben, hoffentlich dahin bringen, daß ich einen, wo nicht vollständigen,

o) Non enim tale aliquid hic dicendum est, quale quilibet Cantores Histrionesque nouerunt. *De Musica* Lib. I.

gen, doch wenigstens klaren und deutlichen Begriff davon machen und erklären kann, wie die dramatischen Stücke auf den Theatern der Alten vorgestellt worden sind.

Wir haben gesehen, daß Aristides Quintilianus sechs musikalische Künste zählte: Die Rhythmik, die Melopöie, die Poetik, die Kunst Instrumente zu spielen, die Singekunst und die Geberdenkunst. Wir wollen hier diese sechs auf viere bringen, dadurch, daß wir die Poetik, die Melopöie und die Singekunst zusammen nur für eine einzige rechnen. Denn diese drey Künste standen, wie wir bereits gesehen haben, in so naher Verwandtschaft, daß Porphyrius sie nur als eine einzige betrachtete, die er **Poetik** in ihrem ganzen Umfange nennt.

Zweyter Abschnitt.
Von der Rhythmik.

Ich habe schon gesagt, daß die Rhythmik Regeln gegeben habe, wie man alle Bewegungen des Körpers und der Stimme unter ein gewisses Zeitmaaß bringen sollte, so daß man den Takt dazu schlagen konnte. Die Geberden eben sowohl, als Recitation, richten sich nach dem musikalischen Rhythmus, sagt Aristides. p) Also

p) *De Musica.* L. I.

so lehrte diese Kunst, was für einen wichtigen Gebrauch man von dem Takte und dessen Bewegung machen könne. Aus demjenigen, was ich darüber sagen will, wird man sehen, daß die Alten aus dieser Kunst sehr viel machten. Der h. Augustin sagt an der Stelle seiner Retractationen, wo er von seinem Buche über die Musik redet, seine Hauptabsicht, da er es geschrieben habe, sey gewesen, von dem bewundernswürdigen Nutzen des Taktes und der Bewegung zu handeln. q)

Die Griechen erkannten, sowohl als wir, viererley in der Musik: Die Fortschreitung der Töne in dem Hauptsatze oder die Melodie; die Harmonie oder Zusammenstimmung der verschiedenen Partien; den Takt und die Bewegung. Die beyden letztern aber wurden von der Rhythmik gelehrt, welche, wie ich schon angemerkt habe, von dem Porphyrius in die Metrik oder Taktkunst und in die eigentliche Rhythmik oder die Kunst der Bewegung eingetheilt wird.

Wenn Plato sagen will, das Tempo sey die Seele eines abgemeßnen Gesanges, so spricht er, der Rhythmus sey die Seele des Metrums. r) Das Metrum, schreibt Aristoteles, ist nichts, als ein Theil des Rhythmus. s) Im Quintilian lieset

q) Et de musica sex volumina, quantum attinet ad eam partem, quae rhythmus vocatur. *Lib. I.*

r) *Plato* de Leg. L. II.

s) Poet. cap. IIII.

set man, wofern ich es recht verstehe, es müsse kein Takt dem andern etwas benehmen; jedoch habe der, so den Takt giebt, die Freyheit, die Bewegung desselben zu beschleunigen oder zu verzögern. t) Aristides Quintilianus schreibt, nach der gemeinsten Meynung sey das Metrum eben so von dem Rhythmus unterschieden, wie ein Theil von dem Ganzen. u) Allein die Griechen nannten bisweilen nur den letztern, und verstanden das erstere zugleich mit darunter, und in dieser Bedeutung nimmt Aristoteles das Wort Rhythmus, wenn er in seiner Poetik sagt, daß die Musik ihre Nachahmungen vermittelst der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus mache, so wie die Mahlerkunst die ihrigen vermittelst der Züge und der Farben.

Die Römer, welche sich oft der griechischen Kunstwörter bedienten, wenn sie von der Musik redeten, kannten gewiß die Abstammung derselben, und wußten, was ein überhand genommener Gebrauch in der eigentlichen Bedeutung dieser Kunstwörter geändert haben konnte. Nun sagt der h. Augustinus ausdrücklich, man habe zu seiner Zeit alles dasjenige, was das Zeitmaaß bey Ausführung einer Composition angieng, unter dem Worte Rhythmus verstanden. x)

t) Rhythmis spatia libera, metris finita sunt. *Inst.* L. VIIII. cap. 4.

u) Porro et pedibus constant metra -- differre autem metra à rithmo, ajunt alii, vt à toto partem. *Arist.* L. I.

x) Rythmi enim nomen in musica vsque adeo patet, vt haec

Nichts ist so gewöhnlich in allen Sprachen, als daß im gemeinen Reden die Benennung einer Art der Gattung, und umgekehrt die Benennung einer Gattung der Art beygelegt wird. Ohne von unserer Sache abzukommen, wollen wir zeigen, daß die Römer dem Worte modulatio eine viel weitläuftigere Bedeutung gegeben, als es anfangs hatte. Sie nannten die Melodie sonos oder voces, die Harmonie concentum, und den Takt numeros.

Wenn Virgil in einer von seinen Eklogen den Lycidas zum Möris sagen läßt: y) Wiederhole mir doch die Verse, die ich dich an einem Abende singen hörte: Auf die numeros besinn ich mich, wenn ich nur die Worte noch wüßte: So will er den Lycidas weiter nichts sagen lassen, als daß er zwar die Worte vergessen habe, sich aber doch des Sylbenmaasses oder Taktes, den sie gehabt, noch erinnere. Eben so bedeuteten modi, welches Wort die Lateiner oft brauchen, wenn sie von ihrer Musik reden, eigentlich weiter nichts als das Tempo. Gleichwohl pflegten sie beydes den Takt und das Tempo damit anzudeuten; und solchergestalt nannten sie auch eine ganze Composition bisweilen **Modulation**, ohne sich an die Abstammung dieses leztern Wortes zu kehren.

Zuerst

haec tota pars eius, quae ad diu et non diu pertinet, rythmus nominata sit. *De Musica* L. II.

y) Quid quae te pura solum sub nocte canentem
Audieram, numeros memini, si verba tenerem.
Virg. Ecl. VIIII.

Zuerst will ich also zeigen, daß modulatio eigentlich bloß den Takt und das Tempo, und folglich das, was Porphyrius den Rhythmus nennt, bedeutete. Zweytens, daß die Römer dem ohnerachtet oft der ganzen musikalischen Composition den Namen Modulation gegeben haben. Wir werden mehr als einmal annehmen müssen, daß sich die Alten dergleichen Abweichungen von dem richtigen Gebrauche der Wörter verstattet haben.

Quintilian meldet, daß Aristoxenus, (nach des Suidas Berichte einer von den Schülern des Aristoteles, der ein Buch über die Musik geschrieben hat, welches sich in der Meibomischen Sammlung befindet,) die Vocalmusik in den Rhythmus und in die Melodie eintheilte. Der Rhythmus, setzt Quintilian hinzu, ist dasjenige, was wir **Modulation** nennen, und der in Noten gesetzte Gesang das, was bey uns canor und soni heissen. z)

Wenn Quintilian sagen will, er fodere nicht, daß ein Redner die Musik von Grund aus studiren solle, so sagt er: Er braucht die **Modulation** nicht so vollkommen zu verstehen, daß er den Takt zu den Monologen zu geben wisse. Dieses waren, wie ich in der Folge sagen werde, diejenigen Scenen theatralischer Stücke, deren Dekla-

 mation

z) Vocis rationes Aristoxenus Musicus diuidit in rythmum et melos emmetrum, quorum alterum modulatione, canore alterum et sonis constat. *Inst.* L. I. cap. 12.

mation dem musikalischen Gesange am nächsten kam. a)

Gleichwohl, und dieses ist das zweyte, was ich noch zu sagen habe, nennt Quintilian oft die ganze Composition eine **Modulation**, und begreift unter diesem Namen die Melodie, die Harmonie, den Takt und das Tempo. Z. E. im eilften Kapitel seines zweyten Buches, wo er so merkwürdige Lehren von der Sorgfalt giebt, die ein Redner auf seine Stimme und auf die Recitation wenden müsse, sagt er, indem er von verschiedenen Arten einer schlechten Aussprache redet: „Jedoch kann ich „unter allen dergleichen Fehlern keinen weniger „leiden, als den, der itzt mehr, als alle die an„dern, eingerissen ist, daß man in den Schulen „und auf den Gerichtsplätzen nach einer theatra„lischen Modulation singt. Eine eben so unnüt„ze als unanständige Mode. Denn was könnte „sich weniger für einen Redner schicken, als eben „dieses? „ b) Man siehet wohl, daß Quintilian hier den Gesang oder die componirte Declamation unter der Modulation begreift, und die ganze Composition folglich **Modulation** nennt.

In

a) Nam ego nec consumi studentem his artibus volo, nec moduletur, vt musicis modis cantica excipiat. *Quint. Inst.* L. I. cap. 13.

b) Sed quodcunque ex his vitium magis tulerim, quam quo nunc maxime laboratur, in causis omnibus scholisque cantandi, quod inutilius sit an foedius ignoro. Quid enim Oratori minus conuenit, quam modulatio scenica. *Inst.* L. XI. cap. 3.

In den Ueberschriften vor den terenzischen Lustspielen wird gesagt, Flaccus habe die modos dazu gemacht oder sie modulirt; an statt daß es heissen sollte, Flaccus habe die Declamation componirt. c)

Der h. Augustin giebt gewissermaassen den Grund von dieser Gewohnheit an, indem er sagt, daß fast alles, was ein Musikus zu thun habe, unter dem Worte **Modulation** begriffen sey. d)

Ich könnte noch verschiedne Stellen aus alten lateinischen Autoren anführen, von denen die Worte modi und modulatio in einer eben so weiten Bedeutung genommen werden: Allein meine Leser werden schon überzeugt seyn, daß gemeiniglich die ganze Composition darunter verstanden wurde, wenn ich nur die Erklärung anführe, welche der Sprachlehrer **Diomedes**, der vor der Zerstörung des römischen Reiches gelebt hat, von dem Worte Modulation giebt. Die **Modulation**, sagt er, ist eine Kunst, die Aussprache einer zusammenhangenden Rede angenehm und zu einem lieblichen Getöne für das Ohr zu machen. e)

c) Modos fecit, modulauit Flaccus.

d) Modulatio, quo vno pene verbo tantae disciplinae definitio continetur. *De Musica* L. I.

e) Modulatio est continuati sermonis in jucundiorem dicendi rationem artificialis flexus, in delectabilem auditui formam conuersus. *De arte gramm.* L. II. cap. 4.

Kurz, das Wort modulatio hatte bey den Römern einerley Bedeutung mit dem Worte carmen; ein Wort, welches wir nicht genau übersetzen können. Eigentlich bedeutete es den Takt und die in Noten gebrachte Aussprache der Verse. Da wir nun die Sache selbst nicht haben, so fehlt es uns auch an einem eigentlichen Worte, sie auszudrücken. Wir werden bald von dem carmine reden. Jtzt wollen wir wieder auf die rhythmische Kunst oder auf die eigentlich so genannte Modulation kommen.

Wir wissen, wie die Alten ihre Vocalmusik abzumessen pflegten. Die Sylben in der griechischen und lateinischen Sprache hatten ihre bestimmte Quantität; und diese war so gar relativisch, das ist, zwo kurze Sylben durften in der Aussprache nicht länger dauern, als eine lange, und eine lange mußte eben so lang, als zwo kurze, dauern. Die kurze Sylbe galt im Takte nur Eine Zeit, die lange hingegen galt zwo Zeiten. Selbst die Kinder wissen es, sagt Quintilian, daß eine lange Sylbe zwo Zeiten, und eine kurze nur Eine Zeit währet. f)

Dieses Verhältniß zwischen den langen und kurzen Sylben war so festgesetzt, als dasjenige, welches in unserer Musik zwischen den Noten von verschiedener Geltung ist. Eben so, wie in unsrer Musik

f) Longam esse duorum temporum, breuem vnius, etiam pueri sciunt. *Instit.* L. VIIII. cap. 4.

Musik zwo schwarze Noten nur so lange gehalten werden, als Eine weisse; so dauerten auch in der Musik der Alten zwo kurze Sylben nicht länger und nicht kürzer, als Eine lange. Wenn also die griechischen oder römischen Musici etwas componirten, so durften sie, was das Zeitmaaß anlangte, sich nur jedesmal nach der Quantität der Sylben richten, auf welche sie jede Note setzten: Die Geltung der Note war schon durch die Geltung der Sylbe bestimmt. Boethius, der unter der Regierung des Theodorich, Königes der Ostgothen lebte, zu einer Zeit, da die Schaubühnen in Rom noch offen standen, sagt daher, indem er von einem Componisten redet, welcher Melodeyen zu Versen macht; diese Verse hätten schon ihre Tonfüsse vermöge ihrer Form, das ist, vermöge ihrer regelmäßigen Zusammensetzung aus langen und kurzen Sylben. g)

Nun wußte bey den Griechen und Römern Jedermann von Kindheit an die Quantität der Sylben; folglich wußte man auch, ohne es erst als eine eigne Wissenschaft erlernt zu haben, die Geltung einer jeden Sylbe, und welches einerley war, die Geltung jeder Note.

Wie viel Zeiten legten nun aber die Griechen und Römer in die Takte ihrer Melodeyen, wel-

g) Vt si quando melos aliquod Musicus voluisset adscribere supra versum rythmica metri compositione distentum etc. *De Musica* L. IIII. cap. 3.

che sie zu Poesien verfertigten, von was für Art die Melodien auch seyn mogten? Ich antworte: Was die zu Versen componirten Melodeyen anlangt, so war der Takt dieser Melodien und die Anzahl der in jedem Takte befindlichen Zeiten schon durch den Bau des Verses bestimmt. Jeder Fuß des Verses machte einen Takt aus. Wirklich wird man in der Folge finden, daß Quintilian und andere das Wort Füsse auch von den Takten gebrauchen. Gleichwohl läßt sich noch der Einwurf dagegen machen, daß solchergestalt die Takte einer einzigen Melodie von ungleicher Dauer gewesen seyn müßten; weil die Füsse eines und desselben Verses nicht allemal einander gleich waren. Einige hatten nur drey Zeiten, da hingegen andere deren viere hatten. Füsse, welche nur aus einer langen und einer kurzen, oder auch aus drey kurzen Sylben bestanden, enthielten in der That nur drey Zeiten; an statt daß diejenigen, so aus langen oder auch aus einer langen Sylbe und zwo kurzen bestanden, vier Zeiten in sich begriffen. Ich gebe zu, daß es nicht anders seyn konnte: Allein dieses hinderte nicht, daß der, welcher den Takt schlug, ihn nicht dem ohnerachtet richtig und genau geben konnte.

Was diejenigen Melodeyen betrifft, welche zur ungebundenen Rede componirt wurden, so sieht man wohl, daß die Geltung der Sylbe ebenfalls wieder die Geltung der darüber stehenden Note bestimmte. Vielleicht brachten auch die Alten

Me-

Melodien von dieser Art nicht in ordentlichen Takt, sondern liessen demjenigen, der den Takt nach den Grundsätzen der Rhythmik überhaupt dazu gab, die Freyheit, Aufschlag und Niederschlag nach so viel Sylben anzubringen, als er deren jedesmal in Einen Takt zu nehmen für gut fand. Und seit wie lange schreiben wir denn den Takt zu unsrer Musik? Dieses ist nun die Ursache, weswegen die Alten die Poesie unter die Zahl der musikalischen Künste setzten; und eben darum handeln auch die meisten griechischen und lateinischen Autoren, welche von der Musik geschrieben haben, so weitläuftig von der Quantität der Sylben, von den Füssen, den Versarten und von dem Gebrauche derselben; als wodurch man einer Rede mehr Annehmlichkeit und Nachdruck geben kann. Wer gern wissen will, wie tief die Alten diese Materie ergründet haben, der darf nur dasjenige lesen, was der h. Augustin in seinem Buche **über die Musik** davon geschrieben hat.

Zudem lernen wir aus dem Aristides Quintilianus, und sehen aus dem, was andre Scribenten davon gesagt haben, daß die Alten einen Rhythmus hatten, worinnen nicht jeder Fuß des Verses einen Takt ausmachte; indem es Takte gab, die aus acht syllabischen Zeiten, das ist, aus acht kurzen Sylben bestanden, oder auch aus einer andern Anzahl solcher, die zusammen einerley Gehalt mit diesen hatten. Es war solches ein Mittel, der Unbequemlichkeit abzuhelfen, welche nothwendig entstehen

stehen mußte, wenn ein Vers Füsse von ungleicher Dauer hatte. Weil aber dieses in die eigentlich so genannte Musik einschlägt, so will ich meinen Leser auf das verweisen, was ein gelehrter Mann, der mit einer tiefen Kenntniß dieser Wissenschaft eine weitläuftige Belesenheit verbindet, davon geschrieben hat. h)

Wie bezeichneten aber die Alten die Geltung ihrer Noten für die Instrumentalmusik, bey welcher die Dauer dieser Noten nicht von der Quantität der darunter stehenden Sylben bestimmt wurde? Das weiß ich nicht; ich kann mir aber eine Vorstellung davon machen, wie es sich durch Punkte z. E., die man über oder unter oder neben die Zeichen i) setzte, möglich machen ließ. Vielleicht schrieb man auch über jedwede Note eine von den beyden Figuren, womit man die kurzen und langen Sylben bezeichnete, und die unsere Schüler schon in den untersten Classen kennen lernen. Ich werde von diesen Zeichen weitläuftiger handeln, wenn ich erklären werde, auf was für Art die Alten, sowohl die musikalischen oder eigentlich sogenannten Melodeyen, als auch die Melodeyen zur Deklamation in Noten setzten.

Noch neugieriger wird man seyn, etwas anders zu wissen; nämlich die Art und Weise, wie die

h) Herr Bürette, Mitglied der königlichen Akademie der schönen Wissenschaften, im fünften Theile ihrer Geschichte.

i) σημεῖα.

die Metrik das Zeitmaaß einer jeden Art von Bewegungen des Körpers angedeutet habe. Wie, wird man sogleich sagen, die Alten setzten die Geberden in Noten? Wie machten sie es, wenn sie jede Bewegung der Füsse und der Hände, jeder Stellung und jede Art zu gehen durch eine besondere Figur, die eine jede von diesen Bewegungen deutlich bezeichnete, andeuten wollten? Auf diese Frage werde ich hier nur antworten, daß die Kunst Geberden in Noten zu schreiben oder die Geberdentabulatur (denn die Alten hatten eine solche Tabulatur, wenn ich anders diesen Ausdruck brauchen darf) nicht zu der Rhythmik gehörte, von welcher doch die Rede hier ist. Denn in dieser wurde die Kunst Geberden in Noten zu schreiben als eine schon bekannte und erlernte Sache vorausgesetzt. Sie wurde nämlich von der Hypokritik oder Saltation gelehrt. Und also werde ich nicht eher davon reden, als bis ich auf diejenigen musikalischen Künste komme, welche bey den Griechen mit Einem Worte ὀρχησις und bey den Römern saltatio hiessen. Wie fieng es aber, wird man erwiedern, die Rhythmik an, die beyden Schauspieler, deren einer recitirte und der andere die Geberden machte, in ihrem Takte und Tempo beyeinander zu erhalten? Ich antworte: Dieses gehörte mit unter die Dinge, von denen der h. Augustin sagt, sie wären einem jedweden, der etwas mit dem Theater zu thun hätte, bekannt, und die er deswegen für zu unrichtig hält, als daß er sie erst erklärte. Weil wir aber die Sache

selbst nicht mehr vor Augen haben; so ist es eben nicht so gar leicht, sich das vorzustellen, was zu des h. Augustinus Zeiten, wie er sich ausdrückt, Jedermann wußte. Denn obgleich die Stellen aus den alten Autoren, die ich weiter unten anführen werde, deutlich erweisen, daß der Schauspieler, welcher recitirte und der, so die Geberden machte, sehr genau mit einander übereinstimmten, und den Takt mit der größten Richtigkeit hielten; so erklären sie doch nicht die Art und Weise, wie man es eigentlich damit gemacht habe. Man findet aber etwas Weniges von den ersten Grundsätzen dieser Kunst beym Quintilianus.

Damit man nämlich die Action nach dem Takte einrichten und denjenigen, welcher die Geberden machte, in den Stand setzen könnte, mit dem, welcher recitirte, übereinzutreffen: So hatte man, wie aus einer Stelle des Quintilian erhellet, die Regel erdacht, daß zu jeden drey Worten Eine Geberde gehöre. Da nun die Worte ihr festgesetztes Zeitmaaß hatten, so mußte solchergestalt die Geberde ihre bestimmte Dauer bekommen, und taktmäßig werden. Die Stelle lautet so: k) „Die ersten, welche Profeßion davon „mach-

k) Hic veteres artifices illud recte adjecerunt, vt manus cum sensu et deponeret et inciperet; alioqui enim aut ante vocem erit gestus aut post vocem, quod est vtrumque deforme. In illo lapsi nimia subtilitate sunt, quod interuallum motus tria verba esse voluerunt, quod nec obseruatur, nec fieri potest; sed illi quasi mensuram tardi-

„ machten, die Declamation theatralischer Stücke „ zu componiren, und aufführen zu lassen, dachten „ sehr richtig, wenn sie die Regel festsetzten, daß jed- „ wede Geberde sich mit einem Verstande anfangen „ und auch mit demselben endigen müßte. Denn „ sonst würde die Geberde eher vorkommen, als der „ Gedanke, zu welchem sie gehört, oder auch wenn „ derselbe schon vorbey wäre, und das eine wie „ das andere läßt abgeschmackt. Allein darinnen „ begiengen sie einen Fehler, daß sie, weil sie die „ Sache gar zu genau bestimmen wollten, die Re- „ gel machten, daß Eine Geberde allemal so lan- „ ge dauern müßte, als drey Worte in der Aus- „ sprache dauern. Dieses geschieht natürlicher „ Weise nicht, und läßt sich auch nicht nach der „ Kunst in Ausübung bringen. Jedoch vermuthlich „ wollten sie, und sie thaten daran nicht Unrecht, „ nur ein ohngefähres Maaß festsetzen, wornach „ man sich richten könnte; damit man die Geber- „ de weder gar zu langsam noch gar zu geschwind „ machte, und in dieser Absicht schien ihnen das „ eben angeführte das beßte zu seyn.

Ich habe das Wort Artifices, dessen sich Quin- tilian hier bedient, übersetzt: **diejenigen, welche Profeßion davon machen, die Declamation theatralischer Stücke zu componiren, und** sie

tarditatis celeritatisque aliquam esse voluerunt; nec immerito, ne aut diu otiosa esset manus, aut quod multi faciunt, actionem continuo motu conciderent. *Inst.* L, XI. cap. 4.

sie aufführen zu lassen, und dieses aus zween Gründen. Der erste ist der, daß Quintilian hier nicht von den Lehrern der Beredsamkeit reden will, denen er in seinen Institutionen andere Namen beylegt. Der andre ist, weil in eben demselben Kapitel, wo man die angezogene Stelle findet, Quintilian sehr oft unterschiedlicher Kunstregeln der Schauspieler erwähnt, die er artifices oder artifices pronuntiandi nennt, solche, die Profession davon machten, dramatische Stücke auf das Theater zu bringen. Weiter unten will ich eine von den Stellen anführen, worinnen er ziemlich weitläuftig von der Sorgfalt redet, mit welcher diese artifices pronuntiandi jedwedem Schauspieler eine solche Maske zu geben suchten, die sich zu der Person, welche er vorzustellen hatte, vollkommen schickte.

Hier ist noch eine andere Stelle des Quintilian, die einiges Licht über die Regeln geben kann, welche in der Rhythmik vorgeschrieben waren, das Zeitmaaß der Geberden zu bestimmen. „Jeder Theil des Taktes für sich ins besondre genommen dienet bloß demjenigen, welcher recitirt, „zur Richtschnur und verbindet ihn, jedwede „Sylbe in demjenigen Theile des Taktes auszusprechen, zu welchem sie gehöret; der Rhythmus „hingegen regiert auch die Bewegungen des Körpers. Derjenige, so die Geberden macht, muß „beym Schlusse des Taktes mit einfallen; ob er „gleich einige Theile des Taktes vorbey gehen

„lassen

„ lassen darf, ohn eine Geberde zu machen, und „ ob er gleich in seinem stummen Spiele, so oft „ es ihm beliebt, Pausen anbringen darf, die in „ der Rolle des Recitirenden nur selten vorkom„ men. Diese Freyheit läßt der Rhythmus dem „ Geberdenmacher; nur daß dieser, wenn er sich „ derselben bedient, diejenigen Zeiten, welche er „ gleichsam leer läßt, zählen muß; und solches „ kann er, um sich im Zählen desto weniger zu ir„ ren, manchmal mittelst einer Bewegung des Fin„ gers, manchmal mittelst einer Bewegung des „ Fusses thun: Auf diese Weise läßt er bisweilen „ vier bis fünf Zeiten vorbey gehen, ohn eine Be„ wegung zu machen. Daher sagt man auch: „ Eine Pause von vier, eine Pause von fünf No„ ten. Ueberdieses kann man dem zu Gefallen, „ welcher die Geberden macht, gar wohl ein lang„ sameres Tempo nehmen, weil dem ohnerachtet „ immer jede Bewegung des Taktschlägers eine „ Zeit gilt. „ l)

Ob

l) Et quod metrum in verbis modo, rhythmus etiam in corporis motu est. Inania quoque tempora rhythmi facilius accipiunt, quamquam haec et in metris accidunt. Maior tamen illis licentia est, vbi tempora etiam animo metiuntur et pedum et digitorum ictu interualla signant quibusdam notis, atque aestimant, quod breues illud spatium habeat, inde Tetrasemeion et Pentasemeion. Deinceps longiores fiunt percussiones: Nam Semeion tempus est vnum.

Quint. Inst. L. VIIII. cap. 4.

Ob nun gleich, wie ich schon gesagt habe, die Sache selbst ausser allem Zweifel ist, so bin ich doch nicht im Stande, die Methode völlig zu erklären, deren sich die Rhythmik bediente, den Schauspieler, welcher redete, und den, welcher die Geberden machte, in eine so vollkommne Uebereinstimmung zu bringen. Vielleicht setzte man zu dem Zeichen, welches die Geberde andeutete, die der Schauspieler machen sollte, noch ein anderes, das die Dauer dieser Geberde bezeichnete.

Was das Tempo anlangt, welches die Alten für etwas eben so wichtiges hielten, als Lülly, de la Lande und andere gute französische Tonkünstler; so scheint mir es unmöglich, daß die Griechen und Römer solches gleichsam in Noten hätten schreiben, oder mittelst irgend einiger Zeichen die eigentliche Dauer genau bestimmen können, die ein jeder Takt haben sollte. Sie mußten er hierinnen, wie wir, auf den Geschmack und das Urtheil desjenigen ankommen lassen, der den Takt gab, und der aus der Rhythmik sein eigen Werk machte. Es haben zwar einige neuere Musici geglaubt, sie hätten das Geheimniß erfunden, einem andern das eigentliche Tempo eines musikalischen Stückes, ohne den lebendigen Vortrag, genau zu bestimmen und folglich so gar der Nachwelt richtig zu überliefern; sie wollten es nämlich vermittelst einer Uhr bewerkstelligen. Wenn sie z. E drauf merkten, wie viele Secunden lang die ersten zwanzig Takte der Chaconne in dem Phaeton dauern

müß-

müßten; so glaubten sie dadurch das rechte Tempo dieser Symphonie genau anzugeben. Allein, ohne die Möglichkeit dieses Vorschlages zu untersuchen, will ich dem Leser nur zu bedenken überlassen, daß die Alten auf dieses Mittel gar nicht fallen konnten; weil ihre Uhrmacherkunst viel zu unvollkommen war, als daß ihnen etwas dergleichen nur in den Sinn hätte kommen sollen. Es ist ja eine bekannte Sache, daß sie die Zeit nicht anders als vermittelst der Sonnenzeiger, der Sanduhren und der Wasseruhren abzumessen wußten, und nicht einmal Uhren mit Rädern hatten; geschweige denn, daß sie Secundenuhren gehabt hätten.

Man weiß, daß die Alten auf ihren Schaubühnen den Takt schlugen, und solchergestalt den Rhythmus bemerkten, dem der Schauspieler, welcher recitirte, der, so die Geberden machte, die Chöre und die Instrumente als einer gemeinschaftlichen Regel folgen mußten. Nachdem Quintilian gesagt hat, daß sich die Geberden eben sowohl, als die Melodien selbst, nach dem Takte richten müßten, setzt er hinzu: Die Schauspieler, welche die Geberden machten, müßten dem Zeichen, das mit dem Fusse gegeben würde, das ist, dem Taktschlagen, eben so genau folgen, als diejenigen, welche die Modulationen ausführten. Unter den letztern versteht er die recitirenden Schauspieler und die begleitenden Instrumente. m)

m) Atqui corporis motui sua quaedam tempora, et ad signa pedum non minus saltationi quam modulationibus adhibet ratio musica numeros.

Anderntheils sehen wir aus zwo Stellen in demjenigen von **Lucians** Werken, welches eine Lobrede auf die Kunst der Pantomimen ist, n) daß neben dem Schauspieler ein Mann mit eisernen Sohlen an den Schuhen zu stehen pflegte, womit er auf das Theater stampfte. Alle diese Umstände aber lassen vermuthen, daß eben dieser Mann der war, welcher mit dem Fusse den Takt so stark gab, daß alle die, so sich darnach richten mußten, es hören konnten.

Dritter Abschnitt.

Von der organischen oder Instrumentalmusik.

Es würde unnütze seyn, wenn ich hier von der Gestalt und Beschaffenheit der blasenden und besayteten Instrumente, deren sich die Alten bedienten, handeln wollte. Diese Materie ist, theils von dem jüngern Bartholin in seinem Buche von den Blasinstrumenten der Alten, theils von andern Gelehrten, beynahe erschöpft. Ja ich glaube, am beßten zu thun, wenn ich das, was ich von dem Gebrauche zu sagen habe, nach welchem die Alten den deklamirenden Schauspieler mit Instrumenten accompagnirten, bis dahin verspare,

wo

n) Das den Titul ὀρχησις führt. Man sehe des Herrn Bürette Abhandlung von dem Rhythmus darüber nach.

wo ich von der Ausführung ihrer componirten und in Noten gesetzten Declamation handeln werde. Da ich darthun muß, daß die Alten ein Accompagnement bey ihrer theatralischen Declamation hatten, weil mir dieser Umstand den stärksten Beweis an die Hand giebt, daß man diese Declamation in Noten geschrieben haben müsse: So würde ich ja, wenn ich nachher von der Ausführung dieser Declamation handelte, nothwendig eben dieselben Stellen noch einmal anführen und die schon darüber gemachten Betrachtungen wiederholen müssen, wofern ich hier von dem Accompagnement reden wollte. Ich werde also itzt nur von denjenigen musikalischen Compositionen der Alten etwas sagen, welche nicht zu einem Texte gemacht waren, und blos mit Instrumenten ausgeführt werden sollten.

Die Alten hatten von der Vollkommenheit der Musik eben solche Begriffe, als wir: Sie wußten eben so gut, als wir, allen möglichen Nutzen, dazu man die Musik anwenden kann. Wenn Aristides Quintilianus von den vielerley Eintheilungen der Musik bey den Alten, nachdem sie dieselbe aus unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachteten, redet, so sagt er: In Absicht auf den Affect, worinnen sie componirt sey, oder auf die Wirkung, welche durch sie hervorgebracht werden solle, lasse sich die Musik eintheilen in solche, die uns traurig macht, in solche, die uns ermuntert und anfeuert, und in solche, die unsere aufgebrach-

ten Leidenschaften besänftigt. Weiter unten werde ich die ganze Stelle des Aristides anführen.

Ich habe schon im ersten Theile dieses Werkes die Anmerkung gemacht, daß die Symphonien der Alten eben sowohl, als die auf Worte componirten Melodien, eines eigenthümlichen Charakters fähig seyn mußten; vermöge dessen sie verschiedentliche Wirkungen auf die Zuhörer thaten, und bald Freude, bald Traurigkeit, bald eine kriegerische Hitze und bald Empfindungen der Andacht erweckten. Quintilian, der uns die beßte Nachricht von dem Geschmacke des Alterthumes geben kann, sagt: „Die Instrumental„musik setzt uns in vielerley Bewegungen, ob man „gleich keine Worte dabey hört.„ o)

Der eben angeführte Verfasser sagt an einem andern Orte: „Es liegt in der Natur, daß die „Musik so grosse Wirkungen auf uns thut: Denn „sonst wäre es nicht möglich, daß die Sympho„nien, worinnen doch keine Worte vorkommen, „so vielerley Bewegungen in den Zuhörern her„vorbringen könnten. Oder soll es etwa nur ein „blosser Zufall seyn, daß gewisse Symphonien, „die man an den Festtagen hören läßt, die Ein„bildungskraft erhitzen und die Geister in Bewe„gung bringen; da hingegen andere sie besänfti„gen

o) Cum organis, quibus sermo exprimi non potest, affici animos in diuersum habitum sentiamus.
Instit. L. I. cap. 12.

„ gen und stillen? Ist es nicht augenscheinlich, „ daß diese Symphonien blos darum so verschiede„ ne Wirkungen hervorbringen, weil sie von ganz „ verschiednen Charakteren sind? Die einen wur„ den gemacht, daß sie diese Wirkung, und die „ andern, daß sie eine entgegen gesetzte hervorbrin„ gen sollten. Wenn im Kriege die Soldaten „ anrücken sollen, so spielen die Instrumente ganz „ anders charakterisirte Stücke, als wenn man „ sich zurück ziehen soll. Wenn die Truppen um „ Quartier bitten, so lassen sich unsre musikalischen „ Kriegsinstrumente auf eine ganz andre Art hö„ ren, als wenn es zum Angriffe geht. „ p) Da die Alten kein Feuergewehr hatten, dessen Knallen die Soldaten hätte hindern können, während des Treffens den Klang der Instrumente zu vernehmen, deren man sich bediente, sowohl ihnen das Commando zu wissen zu thun, als auch sie zu ermuntern; so wandten sie eine besondere Aufmerksamkeit auf diesen Theil der Kriegskunst, und stellten Untersuchungen darüber an, die heutiges Tages unnütze seyn würden. Das Knallen der Kanonen und das Geprassel des kleinen Gewehres machen

p) Natura ducimur ad modos, neque aliter enim eueniret, vt illi quoque organorum soni, quanquam verba non exprimunt, in alios atque alios ducerent motus auditorem. In certaminibus sacris non eadem ratione concitant animos et remittunt, nec eosdem modos adhibent, cum bellicum est canendum, aut posito genu supplicandum, nec idem signorum concentus est procedente ad proelium exercitu, idem receptui canente. *Instit.* L. VIIII. cap. IIII.

machen oft, daß man die Zeichen nicht hören kann, welche von einer Menge von Trommelschlägern und Trompetern zugleich gegeben werden. Die Römer insonderheit bemühten sich, die Kriegsmusik hoch zu treiben.

Nachdem Quintilian gesagt hat, daß auch grosse Generale sich es nicht für unanständig gehalten hätten, musikalische Kriegsinstrumente zu spielen, und daß man besonders bey den lacedämonischen Armeen die Musik sehr gebraucht habe, setzt er hinzu: „Dienen die Trompeten und Hörner bey unsern Legionen zu etwas anderm? Sollte man nicht so gar glauben dürfen, daß wir einen Theil unseres kriegerischen Ruhmes dem Gebrauche der musikalischen Instrumente zu danken haben, worauf wir uns besser, als alle andere Nationen verstehen?„ q)

Livius erzählt eine Begebenheit, die sehr geschickt ist, das, was Quintilian sagt, zu bestätigen. Als Hannibal die Stadt Tarent überrumpelt und den Römern genommen hatte, suchte er durch eine Kriegslist die römische Besatzung abzuhalten, daß sie sich nicht in das Kastell würfe; damit er sie zu Kriegsgefangenen machen könne. Da er entdeckt

q) Duces maximos et fidibus et tibiis ceciniſſe traditum, et exercitus Lacedaemoniorum muſicis accenſos modis. Quid autem aliud in noſtris legionibus cornua ac tubae faciunt, quorum concentus quanto eſt vehementior, tanto romana in bellis gloria caeteris praeſtat. *Inſtit.* L. I. cap. 12.

deckt hatte, daß die Römer auf den Fall einer unvermutheten Ueberrumpelung zu ihrem Sammelplatze das Theater der Stadt gemacht; so ließ er daselbst nach römischer Art Lärm blasen. Allein die Soldaten hörten es gleich an der schlechten Art, mit welcher geblasen wurde, daß jemand anders als ein Römer bliese; da sie also Unrath merkten, so warfen sie sich in das Kastell, an statt nach dem Sammelplatze zu eilen.

Longin redet von der organischen Musik eben so, wie wir von unsrer Instrumentalmusik reden können. Er sagt, die Symphonien rührten, ob sie gleich blosse Nachahmungen eines unbuchstäblichen Schalles, ob sie gleich blos Töne wären, die gleichsam nur ein halbes Leben, nur die Hälfte ihres Wesens hätten. r) Unter vollkommnen Tönen, denen die Töne der Symphonien entgegen gesetzt werden, welche nur ein unvollkommnes Wesen haben, versteht dieser Autor componirte Texte, wo die articulirten Töne mit den sich dazu schickenden natürlichen Tönen verbunden sind. Longin setzt zu der angeführten Stelle folgendes hinzu: „Und sehen wir nicht wirklich, daß die „Instrumentalmusik die Zuhörer rührt, ausser „sich selbst setzt und gleichsam mit Begeisterung er„füllt? Sehen wir nicht, daß sie dieselben zu al„lerley Bewegungen des Körpers hinreißt, wie „der Takt es erfodert; und daß sie ihnen sichtba„re Ausdrückungen eines gerührten Herzens ab„zwingt,

r) In seiner Abhandlung vom Erhabnen. S. das 32 Capitel.

„zwingt, an denen der Wille keinen Theil hat? „Die Instrumentalmusik thut also sehr merkliche „Wirkungen auf uns, indem sie die Absicht er„reicht, welche der Componist zu seinem End„zwecke gemacht hatte. Obgleich die unarticu„lirten Töne einer solchen Musik, weil wir keine „Worte dabey hören, nur allgemeine Vorstellun„gen in uns hervorbringen; so sind Melodey, „Harmonie und Rhythmus doch vermögend, un„terschiedliche Empfindungen eben sowohl in uns „zu erregen, als es die Redekunst thun kann.„

Ich will noch eine Stelle aus dem Makrobius anführen, die zwar unnöthig scheinen könnte, weil sie nichts anders sagt, als die eben angeführten Stellen aus dem Quintilian und Longin sagen: Allein sie ist, meines Erachtens, doch sehr geschickt, diejenigen zum Stillschweigen zu bringen, welche etwa noch daran zweifeln mögten, daß sich die Alten bemühet, eben den Ausdruck in ihre Musik zu bringen, den wir in die unsrige zu bringen suchen, und daß sie überhaupt eben die Begriffe von dieser Kunst gehabt haben, welche Lülly und la Lande davon hatten. Da von den Symphonien der Alten keine mehr vorhanden ist, weil sie alle verloren gegangen sind; so können wir von ihrem Werthe nicht anders als nach den Zeugnissen derjenigen urtheilen, welche dieselben täglich hörten, die dadurch hervorgebrachten Wirkungen sahen, und wußten, in was für einem Geiste sie componirt waren.

„Die

„ Die Musik, sagt **Makrobius**, kann alle „ Leidenschaften in uns erregen; daher man im „ Kriege, wenn der Angriff geschehen soll, von „ den musikalischen Instrumenten eine Melodey „ spielen läßt, die im Stande ist, den Geist anzu„ feuern, an statt, daß eine von ganz entgegengesetz„ tem Charakter gespielt wird, wenn sich die Trup„ pen zurück ziehen sollen. Die Musik schläfert „ ein und ermuntert; sie kann unruhig machen „ und wieder zufrieden stellen, sie kann in Zorn „ bringen und wieder besänftigen, ja sie hebt so „ gar Krankheiten des Körpers. „ s)

Da die Krankheiten des Körpers manchmal ihren Grund in einer starken Unruhe der Seele haben; so ist es nicht zu verwundern, wenn die Musik, indem sie das Leiden der Seele lindert, eben dadurch auch die Krankheit des Körpers geschwächt und unter gewissen Umständen gar gehoben hat. Daß die Musik den Verdruß und die üble Laune vermindert, davon ist Jedermann durch seine eigne Erfahrung überzeugt. Die Umstände treffen zwar nur selten so zusammen, daß die Musik merkliche Wirkungen auf eine Krankheit thun kann: Daher es lächerlich seyn würde, wenn man den Kranken Arien und Lieder eben so ver-

s) Ita denique omnis habitus animae cantibus gubernatur, vt et ad bellum progressui et item receptui canatur cantu, et excitante et rursus sedante virtutem. Dat somnos adimitque, nec non curas immittit et retrahit, iram suggerit, clementiam suadet, corporum quoque morbis medetur. *In Somnio Scipionis* Lib. II. cap. 2.

verordnen wollte, wie man ihnen das Purgiren und Aderlassen verordnet: Allein die alten Autoren, welche von solchen Genesungen reden, die man der Kraft der Musik zuzuschreiben hatte, gedenken ihrer auch nur als ausserordentlicher Curen.

Da sich nun auch in unsern Zeiten zuweilen Wunder von dieser Art zugetragen haben, so sind die Alten ausser allem Verdachte, daß sie etwas dergleichen geglaubt, was nicht an dem gewesen wäre, oder daß sie uns Mährchen für wahre Geschichte verkauft hätten. Beyläufig anzumerken, so ist dieser Punkt nicht der einzige, worinnen unsre eigne Erfahrung sie von der Beschuldigung eines Betruges oder einer Leichtgläubigkeit losgesprochen hat. Ist nicht der ältere Plinius schon gegen viele solche Anklagen der Kunstrichter aus dem sechzehenden Jahrhunderte gerechtfertigt worden? Um wieder auf die durch Musik verrichteten Curen einiger Krankheiten zu kommen; so trifft man in den **Denkschriften der Akademie der Wissenschaften**, die gewiß nicht von leichtgläubigen Personen geschrieben werden, unter dem Jahre 1702 und 1707 Nachrichten von einigen Kranken an, die nur noch ganz neuerlich durch die Kraft der Musik wieder genesen sind.

Man findet im **Athenäus**, in dem **Martianus Capella** und in unterschiedlichen andern alten Scribenten erstaunliche Erzählungen von den wunderbaren Wirkungen, welche durch die Musik

der

der Griechen und der Römer hervorgebracht worden sind. Einige Neuern, als Meibom und der jüngere Bartholin haben diese Erzählungen in ihren Werken zusammengetragen. Wer sie also zu wissen verlangt, der darf nur die Sammlung alter musikalischer Scribenten, die der erstere herausgegeben und mit Anmerkungen erläutert hat, nebst dem Werke des letztern von den Flöten der Alten, lesen. Wenn Tanaquil Faber das letztere Buch hätte sehen können, ehe er seine Anmerkungen über den Terenz drucken ließ; so würde er vermuthlich die schönen lateinischen Verse weggelassen haben, die er wider die alte Flöte und wider diejenigen gemacht hat, welche die Gestalt und den Gebrauch derselben erklären wollen.

Man muß aber beym Lesen gedachter Werke auch nicht veressen, daß es die Griechen und ihre Nachbarn waren, auf welche die Musik solche wunderbare Wirkungen that. Man weiß, daß in diesen Ländern die Werkzeuge des Gehöres empfindlicher sind, als da, wo Kälte und Nässe des Jahres acht Monathe lang regieren. Da auch die Rührbarkeit des Herzens der Empfindlichkeit des Gehöres gemeiniglich gleich ist, so gerathen die Einwohner der Länder, die an dem ägeischen und adriatischen Meere liegen, weit leichter in Bewegung, als wir. Aus Isle de France nach Italien ist nicht sehr weit: Gleichwohl bemerkt ein Franzose, wenn er in Italien ist, sogleich, daß man daselbst den schönen Stellen einer Opera mit

einem

einem Entzücken klatscht, welches in seinem Lande die Ausschweifung eines Haufens unsinniger Leute zu seyn scheinen würde.

Hingegen haben wir, nach Norden zu, Nachbarn, die gegen das Vergnügen der Musik von Natur noch weniger empfindlich sind, als wir. Nach den Instrumenten zu urtheilen, welche sie am liebsten hören, und die uns, theils wegen ihres allzustarken Schalles, theils weil sie nur wenig Töne, und auch diese nicht einmal vollkommen rein und genau angeben, fast unerträglich sind; müssen diese unsere Nachbarn schon ein härteres Ohr haben, als wir. Würden wohl die Meisten unter uns ein Concert mit Trompeten, welches in eben dem Zimmer, worinnen wir speisten, aufgefüh t würde, für eine angenehme Musik halten? Würden wir in einem Zimmer ein Clavecin mit Vergnügen hören, wo die Tangenten statt d r Drathsayten an kleine Glocken anschlügen? Ich sage mit Fleiß: **die Meisten unter uns**; denn da wir zwischen Italien und den gedachten Ländern mitten 'nne liegen, so muß freylich ein Theil unserer Landsleute mehr von den Italienern und der andere mehr von den nordlichern Nationen haben.

Vierter Abschnitt.

Von der musikalischen Poetik. Von der Melopöie. Es gab eine Melopöie, die kein musikalischer Gesang war, ob sie gleich in Noten geschrieben wurde.

Aus den oben vorgetragnen Benennungen der musikalischen Künste und den Erklärungen derselben siehet man, daß bey den Griechen die musikalische Poetik in ihrem ganzen Umfange nur eine einzige Kunst ausmachte, da sie sich bey den Römern in zwo verschiedne Künste theilte; in die Kunst alle Arten metrischer Verse zu verfertigen und in die Melopöie oder die Kunst, Melodeyen zu componiren. Da ich von den Regeln, nach denen sich die Alten bey der Mechanik ihrer Verse richteten, schon im ersten Theile dieses Werkes weitläuftig geredet habe, so will ich der ersten unter den beyden Künsten, welche zur musikalischen Poetik gehörten, hier nicht erwähnen, sondern blos von der zweyten handeln, welche das Componiren und die Kunst eine Composition auszuführen lehrte.

Aristides Quintilianus sagt an der Stelle seines Werkes, wo er von der Melopöie handelt, sie

sie lehre die Melodey verfertigen, und habe verschiedene Beynamen, je nachdem die Töne wären, worinnen man componirte. Daher hieß eine die tiefe, eine andere die mittlere, und noch eine dritte die hohe. t) Die Alten theilten das allgemeine System ihrer Musik nicht, wie wir, nach Octaven ein. Ihr Gamma bestand aus achtzehn Tönen, deren jeder einen besondern Namen hatte, wie ich künftig mit mehrerm zu sagen genöthigt seyn werde. Einer von den tiefsten unter diesen Tönen hieß **Hypatee**, und einer von den höchsten **Netee**. Daher nennt Aristides die tiefe Melopöie **Hypatoides**, und die hohe **Netoides**.

Nachdem unser Autor einige allgemeine Regeln der Composition gegeben hat, die sich auf diejenigen Gesänge, welche eigentlich nicht gesungen werden, das ist, auf die blosse Deklamation, eben sowohl schicken, als auf die musikalischen Gesänge, so setzt er hinzu: u) „Der Unterscheid „zwi-

t) Melopoeïa est facultas conficiendi cantum. Huius alia est Hypatoïdes, alia Mesoïdes, alia Netoïdes, secundum praedictas vocis proprietates. L. I.

u) Differt autem Melopoeïa a Melodia, quod haec sit cantus indicium, illa habitus effectiuus. Modi Melopoeïae genere quidem sunt tres, Dithyrambicus, Nomicus, Tragicus, quorum Nomicus modus est Netoïdes, Dithyrambicus Mesoïdes, Tragicus Hypathoïdes; specie vero reperiuntur plures qui ob similitudinem generalibus subjici possunt. Amatorii enim quidam vocantur ad quos pertinent Nuptiales et Comici et Encomiastici. Lib. I. p. 29.

„ zwischen der Melopöie und der Melodie ist die-
„ ser: Die letztere ist der in Noten geschriebene
„ Gesang selbst, die erstere ist die Kunst, solchen
„ zu componiren. Es giebt drey Gattungen von
„ Melopöie: Die dithyrambische, welche sich der
„ mittlern Töne bedient, und deswegen auch me-
„ soides heißt, die nomische, so sich der höhern
„ Töne bedient, daher sie netoïdes genannt wird;
„ (diese war, wie wir unten sehen werden, dieje-
„ nige, in der man die Gesetze verkündigte,) und
„ die tragische, welche die tiefern Töne anwendet,
„ daher sie den Namen hypatoides bekommen
„ hat. Von diesen Gattungen hat wiederum eine
„ jedwede verschiedne Arten unter sich. So heis-
„ sen z. E. einige erotische, worunter die hoch-
„ zeitlichen Gesänge gehören, andere komische
„ und andere enkomiastische. „ Die Melopöie war also die Ursache, und die Melodie war die Wirkung derselben. Nach dem Buchstaben bedeutete **Melopöie** die Composition der Gesänge, von welcher Art sie auch seyn mogten, und **Melodie** die componirten Gesänge selbst. Man darf sich also nicht wundern, wenn man bisweilen Melopöie da liest, wo Melodie stehen sollte. Es ist an solchen Stellen die Ursache statt der Wirkung gesetzt.

Um die angeführte Stelle des Aristides zu erklären, will ich zuerst einige Stellen aus dem Werke des **Martianus Capella** vorbringen, welches er in lateinischer Sprache von den schönen Wis-

senschaften und der Musik geschrieben hat. x) Dieser Autor hat zwar wirklich später als Aristides Quintilianus aber doch auch eher als Boethius gelebt, der ihn anführt; und dieses ist hinlänglich, um seinen Zeugnissen in der Sache, worauf es hier ankömmt, ein grosses Gewicht zu geben. Nach dem Capella bedeutet Melos, wovon sowohl Melopöie als Melodie herkommen, eine Verbindung höherer und tieferer Töne. y) Ich führe den Text des Capella nach den Verbesserungen an, die man, dem Meibom zu folge, darinnen machen muß. Da die blosse Declamation eben sowohl als der eigentlich sogenannte Gesang in einer Folge von kunstmäßig mit einander verbundenen Tönen besteht, wo der eine immer höher oder tiefer ist, als sein vorhergehender; so muß in der blossen Declamation eben sowohl Melodie seyn, als in dem eigentlich so genannten Gesange, und folglich auch eine Art von Melopöie, welche die Verbindung, davon Capella redet, gut treffen, oder mit andern Worten, die Declamation gut componiren lehret. Wir werden am beßten thun, wenn wir die ganze Stelle ansehen, worinnen die angeführten Worte vorkommen: z) „Die Me-

x) De nuptiis Philologiae etc.

y) Melos est nexus acutioris et grauioris soni.

In Notis ad Arist.

z) Melopoeia est habitus modulationis effectiuus, Melos autem est nexus acutioris vel grauioris soni. Modulatio est soni multiplicis expressio. Melopoeïae species sunt tres, Hypatoïdes, Mesöides, Netöides. Et Hypa-

„ Melopöie ist die Kunst, die Melodey zu verfer-
„ tigen. Melos ist die Verbindung höherer Tö-
„ ne mit tiefern. Die Modulation ist ein aus vie-
„ lerley Tönen bestehender und in Noten geschrieb-
„ ner Gesang. Es giebt drey Gattungen von
„ Melopöie: Die tragische oder hypatoides, wel-
„ che sich der tiefern Töne bedienet; die dithyram-
„ bische oder mesoides, welche die mittlern Töne
„ braucht, und worinnen die Fortschreitung der
„ Melodie meist durch gleiche Intervallen geschieht,
„ und die nomische oder netoides, welche die hö-
„ hern Töne anwendet. Einige andere Arten der
„ Melepöie, als z. E. die komische können mit un-
„ ter die drey angeführten gebracht werden, ob
„ gleich jedwede ihre eignen Töne hat. Auch unter-
„ scheiden sich die Melopöien nach den drey Klang-
„ geschlechten in enharmonische, chromatische und
„ diatonische, und nach den verschiedenen Tonarten
„ in phrygische, dorische, lydische u. s. w. „

D 2 Nach-

patöides est, quae appellatur Tragica; quae per grauiores sonos constat; Mesöides quae Dithyrambica nominatur, quae tonos aequales mediosque custodit; Netöides, quae et Nomica consueuit vocari, quae plures sonos ex vltimis recipit. Sunt etiam et aliae distantiae, quae tropica Mela dicuntur, alia Comiologica; sed haec aptius pro rebus subrogantur, nec suas magis poterunt diuisiones afferre. Hae autem species etiam tropi dicuntur. Dissentiunt autem Melopoëiae ipsae modis pluribus inter se; et genere, vt alia sit Enarmonica, alia Chromatica, alia Diatonica; specie quoque, quia alia est Hypatöides, alia Mesöides, alia Netöides; Tropiis vt Dorio, Lydio, vel caeteris. *Vide notas Meibomii* p. 359.

Nachdem unser Autor der eben angezognen Stelle einige Erinnerungen wegen der Composition beygefügt hat, so kömmt er, als habe er alles gesagt, was von der Melodie zu sagen sey, sogleich auf dasjenige, was er von dem Rhythmus sagen will.

Um wieder auf den Quintilianus Aristides zu kommen, so setzt er, eh er von dem Rhythmus handelt, zu dem, was er von der Melopöie schon gesagt hatte, noch folgendes hinzu: a) „Die Melopöien werden verschiedentlich eingetheilt. Erstlich nach den Klanggeschlechten; diese sind, das chromatische, das enharmonische und diatonische. Nach den Systemen in das hohe, mittlere und tiefe: Ferner nach der Tonart, da einige phrygisch, einige lydisch, einige dorisch u. s. w. sind. Nach den verschiedenen Gattungen in nomische, tragische und dithyrambische; und nach dem darinnen ausgedrückten Affecte in systaltische, welche traurige Empfindungen erregen; in diastaltische, welche das Herz zur Freude ermuntern, und in mittlere, welche das Gemüth in Ruhe bringen.„

Von

a) Porro Melopoeïae inter se differunt genere, vt Chromatico, Enarmonico, Diatonico; Systemate, vt Hypatoïdes, Mesoïdes, Netoïdes: Tono, vt Dorius, Phrygius, Lydius: Modo, vt Nomico, Dithyrambico, Tragico: More, cum dicimus aliam esse Systalticem, per quam tristes animi affectus mouemus; aliam Diastalticem, per quam animum excitamus; aliam mediam, per quam animum ad quietem adducimus.

Von allen diesen verschiednen Eintheilungen der Melopöie, so fern sie von verschiedenen Seiten betrachtet wird, ist nur eine einzige, bey der wir uns gegenwärtig aufzuhalten haben; diejenige nämlich, nach welcher man sie in die tiefe oder tragische, in die mittlere oder dithyrambische und in die hohe oder nomische Melopöie eintheilt, woraus ganz natürlich eine Eintheilung der Melodien auf eben diese Art entspringen muß. Denn wie Aristides Quintilianus sagt, und wie ich schon angemerkt habe, die Melopöie ist die Ursache, und die Melodie ist die Wirkung derselben. Folglich mußte es eben so viele Gattungen der Melodie geben, als es Gattungen der Melopöie gab.

Wenn man diejenigen Stellen des Aristides und des Capella, wo die Melopöie in die nomische, dithyrambische und tragische eingetheilt wird, mit einigem Nachdenken liest, so sieht man wohl, daß nicht alle Melodien derselben musikalische Gesänge seyn konnten; sondern daß einige davon nichts als eine blosse Declamation seyn mußten. Man sieht, daß nur allein die dithyrambische Melopöie eigentliche musikalische Stücke verfertigen lehrte.

Erstlich, gesetzt daß einige von den Melopöien, welche zu der tragischen Gattung gehörten, auch eigentlich so genannte Gesänge componirten; so kann man doch wenigstens nicht in Abrede seyn, daß nicht einige von diesen Arten nichts weiter als

blosse Declamation componirten. Es ist gar nicht wahrscheinlich, daß der enkomiastische Gesang, welcher unter diejenigen Arten von Melodey gehörte, die von der tragischen oder tiefen Melopöie componirt wurden, ein eigentlicher musikalischer Gesang gewesen sey. Was den Gesang der Komödien betrifft, der eine von den Gattungen der tragischen Melodie war; so will ich weiter unten unwidersprechlich darthun, daß der komische Gesang der Alten, ob man ihn gleich in Noten schrieb, und, wenn er von dem Schauspieler recitirt wurde, mit Instrumenten begleitete, dennoch eigentlich nichts als eine blosse Declamation, und zwar eine von den einfachsten, gewesen sey. Ich hoffe so gar zu zeigen, daß die tragischen Melodien der Alten kein musikalischer Gesang, sondern eine blosse Declamation gewesen seyn. Solchergestalt war unter der tragischen Gattung der Melopöie vielleicht keine einzige Art, die einen musikalischen Gesang verfertigte.

Zweytens konnte die nomische Melodie auch nicht ein musikalischer Gesang seyn. Sie wurde vermuthlich deswegen die nomische genannt, weil man sich ihrer vornämlich zur Abkündigung der Gesetze bediente. Uebrigens war der Ton, worinnen die hohe oder nomische Melodie componirte, so beschaffen, daß der öffentliche Ausrufer, wenn er in demselben recitirte, am leichtesten von einer grossen Menge Menschen verstanden werden konnte.

Wenn man weiß, wie zärtlich der Geschmack der Griechen in allen dem war, was die Wohlredenheit angieng, und insonderheit, wie sehr sie durch eine schlechte Aussprache beleidigt wurden; so läßt sichs leicht begreifen, wie einige von ihren Republiken so eifersüchtig auf die Ehre seyn konnten, alle ihre Gebräuche mit dem beßten Anstande und Geschmacke einzurichten; daß sie deswegen nicht einmal dem Herolde, der alles, was dem ganzen Volke vorgetragen werden mußte, öffentlich abkündigte, die Freyheit liessen, die Gesetze nach seinem eignen Belieben zu recitiren; weil er vielleicht auf eine Redensart oder auch nur auf ein Wort einen Ton gelegt hätte, der bey Leuten, die ohnedem zum Spotten gebohren waren, ein Gelächter erregen konnte. Weil also diese Republicaner besorgten, daß das Lächerliche in der Aussprache des Heroldes zugleich mit auf die Gesetze selbst fallen mögte: So brauchten sie die Vorsicht, die Declamation ihrer Gesetze componiren zu lassen. Ja sie trieben diese Behutsamkeit so weit, daß sie dem Herolde so gar von Jemanden accompagniren liessen, der ihn im Nothfalle gleich den rechten Ton angeben konnte. Man fand für gut, daß er bey Verkündigung der Gesetze eben die Unterstützung hätte, welche die declamirenden Schauspieler auf dem Theater hatten. Wenn **Martianus Capella** die Musik rühmen will, sagt er unter andern: „In verschiednen griechi„schen Staaten habe man die Gesetze mit dem

„Accompagnement einer Lyra publicirt„ b) Man braucht gar nicht erst anzumerken, daß der Herold und der Instrumentist nimmermehr hätten zusammen treffen können, wenn die Declamation des ersten willkührlich gewesen wäre. Offenbar muß sie bestimmt und folglich componirt gewesen seyn. Es liessen sich auch ohne Zweifel in den alten Scribenten noch Stellen ausfindig machen, die sich auf diesen Gebrauch, dessen Capella gedenkt, beziehen. Plutarch z. E. erzählt, der macedonische König Philippus, Alexanders des Grossen Vater, habe nach dem bey Chäronea über die Athenienser erhaltenem Siege, um das Decret, welches diese öffentlich wider ihn abgefaßt hatten, lächerlich zu machen, den Anfang desselben auf dem Schlachtfelde selbst und zwar nach einer abgemeßnen und bestimmten Declamation recitirt. „Als Philippus, sagt Plutarch, die Schlacht gewonnen hatte; „so war seine erste Freude darüber so groß, daß er „sich bis zu einigen Ausgelassenheiten vergieng. „Denn nachdem er erst wacker mit seinen Freunden „getrunken hatte; gieng er auf dem Wahlplatz und „fieng an, aus Spötterey den Anfang des De„cretes zu singen, welches Demosthenes in Vor„schlag gebracht, und welchem zu folge die Athe„nienser den Krieg wider ihn beschlossen hatten: „**Demosthenes, der Sohn des Demosthenes „aus Päanea** 2c. Dabey erhob er seine Stim„me

b) Quid pacis munia? Nonne nostris cantibus celebrata? Graecarum quippe vrbium multae leges ad lyram recitabant. *In Nuptiis Philolog.*

„me und schlug den Takt dazu. Als er aber wie„der nüchtern geworden war, und der Gefahr, „worinnen er sich befunden hatte, ein wenig nach„dachte, standen ihm die Haare zu Berge.„ c) Diodorus von Sicilien sagt, d) Philippus habe, weil er an selbigem Tage berauscht gewesen, verschiedne unanständige Dinge auf dem Wahlplatze begangen; aber die Vorstellungen des Demades eines gefangenen Atheniensers hätten ihn wieder zu sich selbst gebracht: Wie er denn auch nachher in den Friedensunterhandlungen mit den überwundenen Feinden, aus Reue über die vorige Vergessenheit seiner selbst, viel nachgebender gewesen wäre.

Nun wird gewiß weder Athen noch irgend eine andere griechische Republik, in welcher eben derselbe Gebrauch eingeführt war, das, was öffentlich verkündigt werden sollte, haben absingen lassen, wenn man Singen in der bey uns gewöhnlichen Bedeutung dieses Wortes nimmt.

Es gab also, meines Erachtens, unter den drey Gattungen, in welche die Melopöie, nach der verschiedenen Manier die Modos zu bearbeiten, eingetheilt wurde, nicht mehr als Eine, welche musikalische Melodeyen componirte: Höchstens können nur einige Arten der tragischen Melodie eigentliche musikalische Gesänge gewesen seyn. Die

 andern

c) In dem Leben des Demosthenes.

d) *Diod. Sicul.* L. XVI.

andern waren nichts anders als eine componirte und in Noten geschriebne Declamation.

Da meine Meynung etwas neues in der gelehrten Republik ist; so darf ich nichts weglassen, womit ich auch nur beweisen kann, daß es ihr wenigstens nicht an Wahrscheinlichkeit fehle. Ehe ich also die Stellen aus denjenigen griechischen und lateinischen Autoren anführe, die, wenn sie bey Gelegenheit ihrer Musik erwähnen, Dinge sagen, welche, so zu reden, die Existenz einer Melodey, die eine blosse Declamation war, beweisen; bitte ich meine Leser um Erlaubniß, vorher noch einige Stellen zum Beweise dieser Existenz aus denjenigen alten Scribenten anzuführen, welche dogmatisch von ihrer Musik geschrieben haben.

Der Engelländer **Wallis**, der sowohl wegen seiner Gelehrsamkeit, als auch um deswillen so berühmt ist, weil er unter den Gelehrten unsrer Zeit am längsten gelebt hat, ließ im Jahre 1699 des **Porphyrius** griechischen Commentar über des **Ptolemäus Bücher von der Harmonie** in den dritten Theil seiner mathematischen Werke einrücken, und fügte ihm eine lateinische Uebersetzung bey. Aus diesem Commentar ersieht man, daß die Musik der Alten die Stimmführung in zwo Gattungen abtheilte, in die stetige, deren wir uns zu dem gewöhnlichen Sprechen bedienen, und in die unstetige, mit welcher man singt und die man mit den musikalischen Instrumenten nachahmt;

daher

daher sie die melodische genannt wird. e) Hierauf erklärt Porphyrius den Unterschied weitläuftig, der zwischen diesen beyden Gattungen der Stimmführung befindlich ist, und setzt endlich noch hinzu: „ Dieses ist der Grundsatz, den „ Ptolemäus gleich zu Anfange seiner Betrachtun„ gen über die Harmonie festsetzt, und der über„ haupt schon fast von allen Schülern des Aristoxe„ nus angenommen ist. „ f) Wer Aristoxenus gewesen, habe ich schon gesagt. Es war also einer von den ersten Grundsätzen der musikalischen Wissenschaft, die Töne der Stimme in stetige und in melodische oder abgemeßne, deren Fortschreitung nach gewissen bestimmten Intervallen geschieht, einzutheilen. Nun werden wir auch gleich sehen, daß dieser melodische Klang der Stimme, oder die Melodie wiederum in zwo Gattungen eingetheilt wurde, nämlich in den eigentlich so genannten Gesang und in die blosse Declamation. **Martianus Capella** sagt: „ Der Klang der „ Stimme läßt sich in zwo Gattungen eintheilen, „ in den stetigen, und in den durch Intervallen ab„ getheil-

e) Proximo statim loco exhibent ipsas vocis differentias. Duplex enim est huiusce motus, continuus qui dicitur et diastematicus: Continuus quidem, quo inter nos colloquimur, qui et eodem sensu Sermocinalis dicitur. Diastematicus vero, quo canimus et modulamur, tibiaque et cithara ludimus, vnde Melodicus dicitur. *Porph. in Hypomnem. ad Harm. Ptol.* c. I. p. 149.

f) Cum igitur ab Aristoxeneis prope omnibus haec tradantur, statim ab initio tractationis de Harmonica Ptolemaeus eadem postulat.

„ getheilten Klang. Der stetige ist der gewöhn„liche Ton des alltäglichen Redens. Der un„stetige ist der, mit welchem eine Melodey ge„sungen wird. Zwischen diesen beyden giebt es „eine Mittelgattung, die von jenen allen beyden „etwas an sich hat: Denn sie bleibt nicht in dem „einfachen Tone des erstern; es kommen aber „auch die Intervallen nicht so häufig darinnen „vor, als in dem letztern, und in dieser mittlern „Gattung wird das carmen recitirt.„ g) Weiter unten werden wir sehen, daß carmen eigentlich die abgemessene Declamation solcher Verse bedeutete, die nicht gesungen wurden, wenn man das Wort singen in der bey uns gewöhnlichen Bedeutung nimmt. h)

Man könnte unsere Declamation, die zwischen dem musikalischen Gesange und der einfachen Art zu sprechen im gemeinen Leben das Mittel hält, nicht besser beschreiben, als sie Capella unter der Benennung eines **mittlern Klanges** beschreibt.

Man

g) Nunc de prima voce velut de sonitus totius parente, dicemus. Omnis vox in duo genera diuiditur continuum atque diuisum. Continuum est velut juge colloquium. Diuisum quod in modulationibus seruamus. Est et medium, quod ex vtroque permixtum, ac neque alterius continuum motum seruat, nec alterius frequenti diuisione diuiditur, quo pronuntiandi modo carmina recitantur. *Vide notas Meibomii* p. 351.

h) *Mart. Capella* in Nupt. Philolog. 9.

Man wird mirs hoffentlich nicht vorwerfen, daß ich das Wort **Modulation** hier weiter nichts als einen musikalischen Gesang bedeuten lasse; da ich ihm doch anderwärts eine viel weitläuftigere Bedeutung gegeben und alle Arten componirter Melodeyen darunter verstanden habe. Denn da Capella die **Modulation** dem carmini entgegen setzt; so ist klar, daß er das erstere Wort in der Bedeutung nehme, in welcher ich es genommen habe, und daß er einen eigentlich so genannten Gesang darunter verstanden wissen wolle.

Bryennius lehrt uns so gar, wie diese mittlere Art von Stimmführung, oder die Declamation, componirt worden sey. Dieser griechische Scribent ist einer von denen, welche **Wallis** dem dritten Theile seiner mathematischen Werke nebst einer lateinischen Uebersetzung derselben, einverleibt hat. „Es giebt, sagt Bryennius, zwo Gattungen von Melodien. Die eine ist die, deren die „gewöhnliche Art zu reden fähig ist; und die andere ist der musikalische Gesang. Jene wird „mit Accenten componirt. Denn natürlicher Weise erhebt man im Reden zuweilen die Stimme, „zuweilen läßt man sie fallen. Der eigentlich so „genannte Gesang hingegen, mit welchem die harmonische Musik zu thun hat, ist abgemessen, und „besteht aus vollen Tönen und meßbaren Intervallen.„ i) Der Autor zielt hiermit auf die Regeln

i) Est autem melos, id est cantus, aliud sermocinale, aliud musicum. Sermocinale enim est illud, quod componitur

geln der diatonischen, der chromatischen und der enharmonischen Musik.

Ich brauche meinen Lesern nicht erst die Anmerkung zu machen, daß in der Declamation die Fortschreitung durch die allerkleinsten Intervalle, deren die Töne fähig sind, geschehen könne; welches in der Musik nicht angeht. Selbst das enharmonische Klanggeschlecht erlaubt keine geringern, als Viertheiltöne.

Die angezogene Stelle des **Bryennius** lehrt uns nicht allein, wie diejenige Melopöie, welche nichts als eine blosse Declamation war, componirt wurde; sondern auch, wie sie in Noten gesetzt werden konnte. Ehe ich aber diese Untersuchung anfange, wird es nicht undienlich seyn, eine Stelle aus dem Boethius anzuführen; weil darinnen ausdrücklich gesagt wird, daß die Declamation eben sowohl als der musikalische Gesang in Noten geschrieben werde.

„Die Tonkünstler des Alterthumes, sagt „Boethius, damit sie sich die Mühe ersparten, „den ganzen Namen einer jeden Note hinzuschrei„ben, haben gewisse Zeichen erfunden, deren je„des

nitur ex vocum prosodiis, naturale enim est inter loquendum intendere et remittere vocem. Musicum autem melos de quo agit Harmonia, est Diastematicum illud ex Phthongis et Diastematis compositum. *Lib. III. cap. de Melopoeia.*

„ des einen besondern Ton andeutet; und diese „ Monogrammen haben sie nach Geschlechten und „ Arten eingetheilt. Wenn also der Componist „ eine Melodey über Verse schreiben will, deren „ Zeitmaaß schon durch die Sylbenfüsse derselben „ bestimmt ist; so hat er weiter nichts zu thun, „ als seine Noten über die Verse zu setzen. Sol- „ chergestalt hat die Geschicklichkeit der Menschen „ ein Mittel erfunden, nicht nur die Worte und „ die Declamation zu schreiben; sondern auch „ alle Arten von Melodey, vermittelst gewisser „ Zeichen, sogar bis auf die Nachwelt zu brin- „ gen. „ k)

Boethius lobt also in dieser Stelle die Tonkünstler der vorigen Zeiten zwoer Erfindungen wegen. Die erstere war, daß sie sowohl die Worte, als diejenige Melodey, welche carmen hieß, und, wie wir sehen werden, nichts als eine blosse Declamation war, zu schreiben erfunden: Die zweyte, daß man ihnen das Mittel zu danken hatte,

k) Veteres Musici propter compendium scriptionis, ne integra nomina necesse esset semper apponere, excogitavere notulas quasdam, quibus verborum vocabula notarent, easque per genera modosque diuiserunt; simul etiam hac breuitate captantes, vt si quando aliquod melos Musicus voluisset adscribere super versum, rhythmica metri compositione distinctum, has sonorum notulas adscriberet, tam miro modo reperientes, vt non tantum carmina verbaque litteris explicarent, sed melos ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret. *De Musica* cap. IIII.

te, selbst alle Arten von musikalischen Melodien zu schreiben, deren Noten Boethius gleich nach der eben angeführten Stelle liefert. Die Declamation wurde folglich eben sowohl, als die eigentlichen musikalischen Melodeyen in Noten geschrieben. So wie sich Boethius ausdrückt, sollte man sogar schliessen, daß die Alten die Kunst blosse Declamation mit Noten zu schreiben eher erfunden hätten, als die Kunst musikalische Melodeyen in Noten zu setzen. Das erste war, wie man sehen wird, leichter als das andere; und es ist höchstwahrscheinlich, daß von zwo Künsten, die fast einerley Gegenstand haben, die leichteste zuerst erfunden worden. Nunmehr wollen wir sehen, wie die Declamation, und und wie der eigentlich sogenannte, oder musikalische Gesang in Noten gesetzt wurden. Dadurch werden wir den Sinn der angezognen Stelle aus dem Boethius desto deutlicher einsehen lernen.

Dem Bryennius zu folge ward die Declamation mit Hülfe der Accente componirt; folglich mußte man sich, um sie in Noten zu schreiben, eben der Zeichen bedienen, mit welchen man die Accente andeutete. Nun hatten aber die Alten acht bis zehn Accente, und eben so viel verschiedene Zeichen, selbige damit zu bemerken.

Sergius, ein alter lateinischer Sprachlehrer, zählet acht Accente, die er als Zeichen verschiede-

ner

ner Beugungen der Stimme beschreibt, und sie die Hülfsmittel der Melodey nennt. l)

Priscian, ein anderer lateinischer Grammatikus, der zu Ende des fünften Jahrhundertes lebte, sagt in seiner Abhandlung von den Accenten: Der Accent sey das Gesetz, die sichre Regel, nach welcher man in der Aussprache jedweder Sylbe die Stimme erheben oder fallen lassen müsse. m) Darauf setzt er hinzu, daß es in der lateinischen Sprache zehn Accente gebe, deren Namen und Figur er zugleich anzeigt. n) Isidorus Hispalensis sagt eben das.

Da die Lateiner anfangs nur drey Accente hatten, o) den acutum, grauem und circumflexum; da

l) Tenores siue accentus dicti sunt, qui naturalem vniuscuiusque sermonis in vocem nostrae elationis tenorem seruant. Dictus autem accentus est quasi ad cantus. Sunt autem omnes accentus latini octo. *Comment. in artem primam Donati.*

m) Accentus namque est certa lex et regula ad eleuandam et deprimendam syllabam vniuscuiusque partis orationis. folio 133. verso.

n) Sunt autem accentus decem, quos ita huic operi dignum existimaui pernotare. Ihre Namen sind: acutus, grauis, circumflexus, longa linea, breuis linea, hyphen, diastole, apostrophus, dasaea, psyle. In dem angeführten Buche kann man auch die Figur eines jeden sehen. *Isid. Orig.* Lib. I. cap. 19.

o) *Quint. Inst.* L. I. cap. 9.

da die übrigen vielleicht zu verschiedenen Zeiten erfunden, und einige davon als etwas Neues vielleicht nicht durchgängig angenommen worden sind: So darf man sichs nicht wundern lassen, daß einige Sprachlehrer deren nur acht und andre hingegen zehn zählen. Jedoch stimmen diese Scribenten in Ansehung ihres Gebrauches mit einander überein. Isidorus Hispalensis sagt, die Accente hiessen im Lateinischen toni und tenores, weil sie die Erhebung und Senkung der Stimme andeuteten. p)

Zum Unglücke haben wir das Werk nicht, worinnen Priscianus von dem Gebrauche der Accente ausführlich zu handeln sich vorbehalten hatte. q) Dieses Werk, welches entweder niemals zu Stande gekommen, oder verloren gegangen, würde uns vermuthlich den Gebrauch, den die Componisten der Declamation von den Accenten machten, gelehrt haben. Der Mangel dieses Buches wird uns durch das, was Isidorus davon sagt, nicht ersetzt.

Ich bilde mir ein, daß ein Componist der Declamation weiter nichts that, als daß er über die

p) Latini autem habent et alia nomina. Nam accentus et tonos et tenores dicunt, quia ibi sonus crescit et desinit. *Isid. Orig.* Lib. I. cap. 18.

q) Sed nos locuturi de partibus, ad accentum, qui in dictionibus necessarius est, transeamus; cuius rei mysterium, Deo praebente vitam, latius tractemus.

die Sylben, welche nach den Regeln der Grammatik Accente haben sollten, einen acutum oder grauem oder circumflexum setzte, nachdem ihnen der eine oder der andere vermöge ihrer Buchstaben zukam; und daß er, in Ansehung des Ausdruckes, über die noch leeren Sylben, vermittelst anderer Accente, denjenigen Ton zeichnete, der sich, seiner Meynung nach, zum Verstande der Worte am beßten schickte. Was konnten alle diese Accente sonst andeuten, als das verschiedene Steigen und Fallen der Stimme? Man brauchte sie fast eben so, wie die Juden noch heutiges Tages ihre musikalischen Accente brauchen, wenn sie die Psalmen nach ihrer Art absingen, oder vielmehr declamiren.

Es giebt wohl keine Declamation, welche sich nicht mit zehn verschiedenen Zeichen, deren jedes eine besondere Beugung der Stimme bemerkt, in Noten setzen liesse. Da man nun die Intonation dieser Accente gleich beym Lesenlernen mitlernte; so war fast Niemand, der diese Art von Noten nicht verstand. Dieses vorausgesetzt mußte nichts leichter seyn, als die Erlernung der Mechanik, deren sich die Alten zur Composition und zu der Ausführung ihrer Declamation bedienten. Mit Rechte sagt also der h. Augustin, er wolle davon nicht handeln; da diese Dinge auch dem allerschlechtesten Schauspieler nicht unbekannt wären. Der Takt lag schon völlig in den Versen; also durfte der Componist sie nur accentuiren und das Tem-

po bestimmen; nachdem er dem accompagniren- den Instrumentisten eine ganz einfache und leicht auszuführende Partie dazu gesetzt hatte.

Wie aber diejenige Melodie, welche ein eigentlich so genannter Gesang war, geschrieben wurde, das wissen wir ganz genau. Das allgemeine System der Alten, oder wie Boethius es nennt, die **Constitution der Musik** war, wie man aus dem **Martianus Capella** r) ersieht, in achtzehn Töne abgetheilt, deren jeder seinen eignen Namen hatte. Es ist hier nicht der Ort zu erweisen, daß einige von diesen Tönen im Grunde einerley seyn konnten. Einer hieß **Proslambanomenos** 2c. Damit man nicht den ganzen Namen eines jedweden Tones über die Worte zu schreiben brauchte, welches in der That auch eine Unmöglichkeit gewesen wäre; so hatte man gewisse Figuren erfunden, deren jede einen besondern Ton bezeichnete. Diese Figuren hiessen vorzugsweise Zeichen, und bestanden in einem **Monogramme**, welches aus dem Anfangsbuchstaben des eignen Namens gemacht war, den jedweder von den achtzehn Tönen des allgemeinen Systems führte. Obgleich einige von diesen achtzehn Anfangsbuchstaben einerley waren; so hatte man sie doch solchergestalt verzogen, daß die daraus entstandenen **Monogrammen** nicht mit einander verwechselt werden konnten. Boethius hat uns die Figur derselben aufbehalten.

Auch

r) *De nuptiis Philolog.*

Auch **Jsaak Voßius** zeigt in seiner sonst schon angeführten Abhandlung s) unterschiedliche Werke der Alten an, aus welchen zu ersehen ist, wie man zu ihren Zeiten musikalische Melodeyen in Noten schrieb. **Meibom** redet ebenfalls an verschiednen Orten seiner Sammlung alter Autoren, welche über die Musik geschrieben haben, von dieser Materie; besonders aber in seiner Vorrede, wo er das Te Deum sowohl nach der alten Tabulatur, als auch in unsern neuern Noten liefert. Jch will also nur anmerken, daß sowohl die Zeichen für die Singstimme, als die für die Jnstrumente, oben über die Worte in zwo Reihen geschrieben wurden: Die oberste Reihe war für die Singstimme und die unterste für das Jnstrument. Diese Zeilen waren nicht dicker, als eine Zeile von der gewöhnlichen Schrift. Wir haben so gar noch griechische Manuscripte, worinnen diese doppelte Art von Noten auf die eben beschriebne Weise befindlich ist. Aus denselben hat man die **Hymnen** an die **Kalliope**, an die **Nemesis** und an den Apollo, wie auch die Strophe aus einer Ode des Pindarus genommen, die uns Herr **Bürette** in alten und neuen Noten mitgetheilt hat. t)

Man hat sich der von den Alten erfundenen Zeichen musikalische Melodien zu schreiben bis ins eilfte Jahrhundert bedient, da **Guido Aretinus**

s) *De Poem. cantu.* p. 90.

t) Siehe die Geschichte der Akademie der schönen Wissenschaften im fünften Theile.

tinus unsere heutige Art sie zu schreiben erfand, nach welcher die Noten auf verschiedne Linien gesetzt werden; daß also ihre Intonation durch den Ort, wo sie stehen, angedeutet wird. Anfangs waren diese Noten blosse Punkte, die nichts hatten, welches ihre Dauer bezeichnen konnte. Allein Johann de Meurs, von Paris gebürtig, der unter der Regierung des Königes Johann, ungefähr um das Jahr 1350 lebte, erfand ein Mittel, diesen Punkten dadurch, daß er sie weiß, schwarz, hakigt und doppelhakigt machte, eine verschiedene Geltung zu geben; und diese sind von allen europäischen Tonkünstlern angenommen worden. Man hat also die heutige Art Noten zu schreiben den Franzosen eben sowohl als den Italienern zu danken.

Aus allen diesem ergiebt sich nun, daß nicht mehr als Eine von den drey Gattungen der Melopöie, nämlich die dithyrambische oder mesoides, musikalische Melodien verfertigt habe; indem die beyden andern, die tragische überhaupt zu reden, und die nomische, blosse Declamation componirten.

Von der dithyrambischen will ich hier nicht handeln; ob sie gleich der blossen Declamation weit näher kam, als unsere heutige Musik. Ich beziehe mich auf den Gelehrten, welcher hiervon besonders gehandelt hat. u)

Was

u) Bürette, Mitglied der Akademie der schönen Wissenschaften, im fünften Theile der Geschichte dieser Akademie.

Was diejenige Melodie betrifft, welche blosse Declamation war, so habe ich von der nomischen nichts weiter zu sagen, als was ich schon gesagt. Von der tragischen werde ich noch besonders und ziemlich weitläuftig handeln; damit ich das, was ich schon von ihrer Existenz gesagt habe, durch unwidersprechliche Beweise darthun und zeigen könne, daß die theatralischen Melodeyen der Alten, ob sie gleich componirt und in Noten geschrieben wurden, dennoch keine eigentlich so genannten Gesänge waren. Die Ausleger haben die alten Autoren, welche von ihrer Schaubühne reden, aus keiner andern Ursache so schlecht erklärt, als deswegen, weil sie nicht die eben angezeigten Begriffe von der theatralischen Melodie hatten; sondern sie für einen musikalischen Gesang hielten: So wie sie auch nicht einsahen, daß die Saltation kein Tanz nach unserer Art, sondern eine blosse Geberdenkunst gewesen sey. Ich kann also der Beweise nicht zu viel haben, eine völlig so neue Meynung von der tragischen Melopöie und Melodie, als die meinige ist, zu unterstützen. Eben das will ich auch in Ansehung meiner Meynung von der alten Saltation thun, wenn ich von der hypokritischen Musik handeln werde. Sie ist ebenfalls ganz neu.

Fünfter Abschnitt.

Erklärung einiger Stellen im sechsten Hauptstücke der Poetik des Aristoteles. Wie man die lateinischen Verse oder das carmen declamirte.

Ich kann, wie mich deucht, die Richtigkeit dessen, was ich von der tragischen Melopöie der Alten und von ihrer Melodie gesagt habe, nicht besser darthun, als wenn ich zeige, daß, wofern man meine Meynung annimmt, eine von den wichtigsten Stellen in der Poetik des Aristoteles, welche bisher durch die Ausleger nur unverständlicher gemacht worden ist, vollkommen deutlich werde. Die Wahrheit eines Grundsatzes wird durch nichts so gut erwiesen, als wenn man sieht, daß durch die Anwendung desselben Dinge aufgeklärt werden, die ausserdem sehr dunkel sind. Hier ist die gedachte Stelle nach der lateinischen Uebersetzung des Daniel Heinsius, an der ich nur ein paar Worte geändert habe, um sie dem Texte desto gleichförmiger zu machen. x) Tragoedia ergo est absolutae, et quae iustam magnitudinem habeat, actionis imitatio, sermone constans ad voluptatem facto; ita vt singula genera in singulis partibus habeant locum, vtque non enar-

x) Capite sexto.

enarrando sed per misericordiam et metum similium perturbationum expiationem inducat. Per sermonem autem factum ad voluptatem, eum intelligo, qui Rhythmo constat, Harmonia et Metro. Addidi autem, vt singula genera seorsim - - - quia nonnulla Metris solummodo, nonnulla vero Melodia perficiantur. Quoniam vero agendo in ea imitantur, primo omnium necesse erit, partem aliquam Tragoediae esse ornatum externum: at interim *Melopoeiam* et dictionem, his enim in Tragoedia imitantur. Dictionem iam dico ipsam Metrorum compositionem: *Melopoeiam* vero cuius vim satis omnes intelligunt. „Das Trauerspiel ist die Nachahmung einer vollständigen Handlung von einem „gehörigen Umfange. Diese Nachahmung geschieht ohne Hülfe der Erzählung, und in einer „zum Ergötzen eingerichteten Sprache, deren verschiedne Annehmlichkeiten aber aus verschiedenen „Quellen fliessen. Das Trauerspiel stellt uns also die Gegenstände selbst vor Augen, durch die „es uns in Schrecken und Mitleiden setzen will; „zwo Gemüthsbewegungen, die sehr zur Läuterung unsrer Affecten dienen. Das Ergötzende „dieser Sprache liegt in dem Rhythmus, in der „Harmonie und in dem Metrum. Ich habe „schon gesagt, daß die verschiedenen Annehmlichkeiten der Tragödiensprache aus unterschiedenen „Quellen flössen; indem einige blos durch die Metra, und andere blos durch die Melodie hervorgebracht werden. Weil aber die Nachah-

„ mung in dem Trauerspiele eine lebendige Nach-
„ ahmung ist; so sind die Verzierungen der Büh-
„ ne, so wie auch die Diction und die Melodey
„ nothwendige Theile einer Tragödie. Unter der
„ Diction verstehe ich eine metrische Zusammen-
„ setzung der Rede, und was die Melopöie an-
„ betrifft, so ist ihre Beschaffenheit Jedermann
„ schon bekannt genug.

Untersuchen wir nun, woher diese Schönheiten der zum Vergnügen eingerichteten Sprache entspringen, von welcher hier geredet wird: So werden wir finden, daß sie nicht das Werk Einer, sondern verschiedener musikalischen Künste waren; und daß es folglich nicht so schwer ist, die angeführte Stelle zu verstehen, nach welcher sie aus verschiedenen Quellen fliessen. Das Metrum und der Rhythmus, welche die zum Vergnügen eingerichtete Sprache haben muß, sollen dasjenige seyn, womit wir anfangen wollen.

Es ist bekannt, daß die Alten keine dramatischen Stücke in Prosa hatten; alle waren in Versen geschrieben. Wenn also Aristoteles sagt, die Diction müsse metrisch seyn, so heißt dieses nichts anders, als daß das Sylbenmaaß der Verse, dessen Anordnung der Poetik zukam, bey der Declamation die Stelle des Taktes vertreten müsse. Was den Rhythmus anlangt, so richtete sich, bey der Recitation der Verse, das Tempo nach den Sylbenfüssen derselben. Daher Aristoteles im

vier-

vierten Buche seiner Poetik sagt, daß die Metra Theile des Rhythmus wären, das ist: Bey der Recitation müsse die Bewegung des Taktes durch das aus dem Baue der Verse entstehende Sylbenmaaß bestimmet werden. y) Jedermann weis, daß die Alten, wenn es die Gelegenheit erfoderte, Verse von unterschiedlichen Figuren in ihren dramatischen Stücken brauchten. Daher mußte derjenige, so den Takt auf der Schaubühne gab, sich im Aufschlagen und Niederschlagen nach dem Sylbenmaasse der Verse richten; so wie er das Tempo geschwind oder langsam nahm, nachdem es der Innhalt der Verse erfoderte; das ist, nach den Grundsätzen, welche die Rhythmik lehrte. Aristoteles sagt also mit Rechte, daß die Schönheit des Rhythmus nicht durch eben dieselben Ursachen hervorgebracht werde, welche die Schönheiten der Harmonie und der Melopöie hervorbrächte. Denn die Schönheit oder Schicklichkeit des Sylbenmaasses, und folglich des Rhythmus, kam darauf an, daß der Poet eine glückliche Wahl und Anordnung der Sylbenfüsse in Absicht auf den Innhalt seiner Verse getroffen hatte.

Was

y) Das Widersinnische in dieser Stelle rührt daher, daß Dü Bos, wie er schon mehrmalen gethan, aus einem Irrthume unter dem Rhythmus das Tempo versteht. Ich kann es hier deswegen nicht unangemerkt lassen, weil ich kaum begreife, wie er diese Stelle des Aristoteles nun schon zum zweytenmale anführen kann, ohne seinen Irrthum gewahr zu werden.

Was die Harmonie anlangt, so wurden, wie man bald sehen wird, die Schauspieler der Alten im Declamiren von einem Instrumente begleitet; und da die Harmonie in einer Verbindung verschiedener Töne unter einander besteht, so mußten ja die recitirte Melodey und der Baß, der ihr zur Begleitung diente, wohl mit einander übereinstimmen. Nun wurde die Wissenschaft der Accorde weder von der Metrik, noch von der Rhythmik, sondern blos von der Harmonik gelehrt: Folglich sagt unser Autor mit Rechte, daß die Harmonie, eine von den Schönheiten der zum Ergötzen eingerichten Sprache des Trauerspieles, nicht aus eben den Quellen flösse, aus welchen die Schönheiten der Diction herkommen. Die Schönheit der Diction entspringt aus den Grundsätzen der Dichtkunst und aus den Grundsätzen der Metrik und Rhythmik; da hingegen die Schönheiten der Harmonie aus den Grundsätzen der Harmonik entspriessen. Aus noch einer besondern Quelle flossen die Schönheiten der Melodie; nämlich aus der Wahl solcher Accente oder Töne, die sich zu den Worten schickten, und folglich den Zuschauer zu rühren vermogten. Es entsprangen also die Schönheiten dieser zum Ergötzen eingerichteten Sprache aus ganz verschiedenen Quellen, und Aristoteles sagt folglich mit Rechte, daß jede gleichsam ihren eignen Geburtsort habe.

Andere Stellen aus dem sechsten Hauptstücke der aristotelischen Poetik werden meine gegebne

Erklä-

Erklärung noch deutlicher machen. Einige Zeilen nach der oben angezognen Stelle schreibt unser Autor: Quare omnis Tragoediae partes esse sex necesse est, quae ad qualitatem faciunt illius. Hae sunt autem, fabula, mores, dictio, sententiae, melopoeia et apparatus, „Es gehören also „sechs Stücke zu einem Trauerspiele, nämlich „die Fabel, die Sitten, die Diction, die Lehr„sprüche, die Melopöie und die Verzierungen der „Schaubühne.„ Aristoteles nennt hier die Ursache statt der Wirkung; indem er Melopöie für Melodie sagt. Ferner, nachdem er zu Ende dieses Kapitels kürzlich von der Fabel, den Sitten, den Lehrsprüchen, von der Diction und Melodie des Trauerspieles geredet hat, setzt er hinzu: „Unter diesen fünf Stücken ist die Melopöie das„jenige, welches die meiste Wirkung thut. Die „Verzierungen der Schaubühne machen zwar „auch einen angenehmen Eindruck auf den Zu„schauer; es wird aber doch lange nicht so viel „Kunst dazu erfodert. Und überhaupt kann das „Wesen und die Kraft der Tragödie auch ohne „die Schauspieler und ausser dem Theater beste„hen. . . . Ueberdieses rühren die Verzierun„gen mehr von dem Verfertiger derselben als von „der Kunst des Dichters her.„ z)

Der

z) Harum vero quinque partium maxime oblectat Melopoeia. Apparatus autem animum oblectat quidem, minimum tamen artis habet. Tragoediae quippe natura et virtus etiam extra certamen et sine histrionibus

Der Verfasser mußte folglich, als Redner, die Fabel oder Handlung seines Stückes erfinden; als Philosoph, seinen Personen die gehörigen Sitten und Charaktere geben, und ihnen nützliche Sittensprüche in den Mund legen; und als Dichter mußte er wohlklingende Verse machen, das gehörige Tempo derselben angeben, und die Melodie dazu componiren; wovon die gute Aufnahme seines Trauerspieles grossentheils abhieng. Wen dasjenige, was Aristoteles von der Wichtigkeit der Melopöie sagt, wundern könnte, der müßte niemals ein Trauerspiel haben aufführen sehen; und wer darüber erstaunte, daß er dem Dichter selbst zumuthet, die Melodey zu componiren, der müßte schon wieder vergessen haben, was für eine Anmerkung ich oben gemacht und zu beweisen versprochen: Nämlich daß die griechischen Poeten die Declamation ihrer Stücke selbst componirten; da hingegen die römischen Dichter diese Arbeit andern Artisten überliessen, welche weder selbst theatralische Stücke verfertigten, noch Schauspieler waren; sondern sich blos damit abgaben, die dramatischen Werke auf das Theater zu bringen. Ich habe so gar angemerkt, daß eben deswegen Porphyrius aus dem Versificiren und Componiren derselben nur eine einzige Kunst machte, welche er die Poetik in ihrem ganzen Umfange nennt, indem er hierinnen der griechischen Methode folgte;

bus consistit. - - Praeterea in apparatu concinnando potius artificis, qui eum conficit, quam Poetarum industria versatur.

te; an statt daß Aristides Quintilianus, der die römische Einrichtung vor Augen hatte, die Kunst Verse zu machen, und die Kunst Melodien dazu zu componiren für zwo verschiedne Künste zählet.

Hier ist, was einer von den neuesten Auslegern der aristotelischen Poetik in seinen Anmerkungen über das sechste Hauptstück dieses Werkes bey Gelegenheit der eben angeführten Stellen sagt: a) „Wenn das Trauerspiel ohne Verse bestehen kann, „so kann es noch weit eher ohne Musik bestehen. „Ja ich bekenne ganz gern, daß ich nicht wohl „begreife, wie die Musik jemals gewisser maas„sen als ein Theil der Tragödie hat angesehen „werden können; da nichts in der Welt so un„schicklich zu einer tragischen Handlung, nichts „ihr so entgegen zu seyn scheint, als die Musik. „Die Erfinder der in Musik gesetzten Tragödien „mögen mir es zu gute halten, wenn ich frey „heraus sage, daß man ihre eben so lächerliche „als neue Dichtungsart gar nicht würde ausste„hen können, wofern man den geringsten Ge„schmack in Ansehung des Theaters hätte, oder „nicht von einem der größten Componisten, die „jemals gewesen sind, bezaubert und verführt wor„den wäre. Denn die Opern sind, wenn ich es „gerade zu sagen soll, die Grotesken in der Poesie; „und sind eben deswegen um so viel unerträgli„cher, weil man sie für regelmäßige Werke aus„geben will. Aristoteles würde uns also einen

„gros-

a) Dacier.

„ grossen Gefallen gethan haben, wenn er uns benachrichtigt hätte, wie man die Musik bey dem Trauerspiele für nothwendig habe halten können. „ Statt dessen aber sagt er nur schlechthin: Daß „ ihre ganze Gewalt schon bekannt sey: „ Woraus man weiter nichts ersieht, als nur, daß „ Jedermann damals von dieser Nothwendigkeit „ überzeugt gewesen sey, und die wunderbaren „ Wirkungen empfunden habe, welche die Musik „ bey dergleichen Gedichten hervorbrachte; wiewohl man sie nur zwischen den Acten Platz finden ließ. Ich habe oft die Ursachen auszufinden „ gesucht, welche ein Volk, das so geschickt und „ von einem so zärtlichen Geschmacke war, als die „ Athenienser, bewegen konnten, Musik und Tanz „ mit tragischen Handlungen zu verbinden; und „ nachdem ich viel darüber nachgedacht, wie es ihnen „ natürlich und wahrscheinlich habe vorkommen „ können, daß der Chor, welcher die Zuschauer einer Handlung vorstellte, bey so rührenden und „ ausserordentlichen Begebenheiten tanzte und sang, „ finde ich, daß sie hierinnen ihrem Naturelle gefolgt sind, und ihren Aberglauben zu befriedigen „ gesucht haben. Die Griechen waren die abergläubischesten Leute von der Welt, und hatten die „ stärkste Neigung zum Tanzen und zur Musik; „ worinnen sie durch ihre Erziehung noch mehr bestärkt wurden. „

Ich zweifle sehr, daß sich der Geschmack der Athenienser mit diesen Gründen entschuldigen lasse;

se; vorausgesetzt, daß die Musik und der Tanz, welche von den alten Scribenten für unentbehrliche Annehmlichkeiten bey Vorstellung eines Trauerspieles erklärt werden, ein Tanz und eine Musik von der Art, wie beyde bey uns sind, gewesen wären. Allein da diese Musik, wie wir schon gesehen, nichts als eine Declamation, und dieser Tanz, wie wir noch sehen werden, nichts als wohl ersonnene und regelmäßige Geberden waren, so haben die Athenienser gar keiner Entschuldigung deswegen nöthig.

Herr **Dacier** ist zwar nicht der einzige, der sich in diesem Stücke geirrt hat; seine Vorgänger haben sich nicht weniger betrogen. Ich muß eben das von dem Abte **Gravina** sagen, der in seinem Buche **von der alten Tragödie** eine Beschreibung des Theaters der Alten giebt, die sich gar nicht verstehen läßt; eben darum, weil er in dem Wahne stand, die Melopöie sey ein eigentlicher musikalischer Gesang, und die **Saltation** ein Tanzen nach unserer Art gewesen. b)

Nun nennt zwar **Aristoteles** im sechsundzwanzigsten Kapitel seiner **Poetik** dasjenige Musik, was er im sechsten Melopöie genannt hatte. c) „Das

b) Gedruckt im Jahre 1715.

c) Neque paruus praeterea Tragoediae ex musica et apparatu cumulus accedit, quibus validissime conciliatur voluptas. *Poet.* cap. 26.

„Das Trauerspiel, sagt er, erhält keine geringen „Vortheile durch die Musik und durch die Ver„zierungen der Schaubühne, indem durch bey„de das Vergnügen sehr nachdrücklich befördert „wird.„ Allein die Ursache davon ist, daß die Kunst diese Melodie zu componiren, welche durch das ganze Stück herrschen sollte, weil sie ein eben so wesentliches Stück war, als die Sitten, unter die musikalischen Künste gehörte.

Eben dieser Autor fragt in einem andern Werke sich selbst, d) warum in den Trauerspielen der Chor niemals aus der hypodorischen oder hypophrygischen Tonart singe; da doch eben diese beyden Tonarten in den Rollen der Personen, besonders gegen das Ende der Auftritte, wo die Personen gemeiniglich in der heftigsten Leidenschaft wären, sehr oft gebraucht würden? Auf diese Frage nun antwortet er: Die angeführten zwo Tonarten schickten sich gut, heftige Leidenschaften an Männern von grossem Muthe und an Helden, welche doch in dem Trauerspiele gewöhnlicher Weise die Hauptrollen haben, auszudrücken: Da hingegen der Chor nur aus Leuten von gemeinem Stande bestehe, deren Leidenschaften auf der Schaubühne anders charakterisirt werden müßten, als die Leidenschaften der Helden. Da zweytens, fährt er fort, diejenigen, welche den Chor ausmachen, nicht so vielen Antheil an dem Ausschlage der Begebenheiten des Stückes nehmen, als die Hauptpersonen;

d) Probl. 19. lib. 49.

nen; so muß auch dem zu folge der Gesang des Chores weniger lebhaft und mehr melodisch seyn, als das Singen der Hauptpersonen. Aus dieser Ursache nun, schließt Aristoteles, pflegt der Chor niemals in der hypodorischen oder hypophrygischen Tonart zu singen.

Der Leser kann eine Erklärung von den Tonarten der alten Musik in **Brossards** musikalischem Wörterbuche finden. Man kann es nicht ausdrücklicher sagen, als es **Aristoteles** in der letztern Stelle sagt, daß auf der Schaubühne alles nach einer dazu componirten Melodey recitirt worden, und daß es den Schauspielern der Alten nicht so, wie den unsrigen, frey gestanden habe, ihre Reden in einem selbst beliebigen Tone und mit solchen Veränderungen der Stimme herzusagen, die sie nach ihrem eignen Gutdünken dazu erfanden.

Es ist freylich nicht so sehr gewiß, daß Aristoteles seine **Problemen** selbst aufgeschrieben; aber es ist doch dieses Werk wenigstens von seinen Schülern verfertigt und jederzeit als ein Denkmal des Alterthumes angesehen worden, welches von der Zeit herrührte, da die Schaubühnen der Griechen und der Römer noch offen waren, und hier kommt es weiter auf nichts an.

Da die Töne, in denen man declamirt, eben so wohl von einander unterschieden sind, als diejenigen,

nigen, worinnen wir unsere Musik componiren; so mußte sich auch die Declamation nothwendig in verschiedenen Tonarten componiren lassen. Eine Tonart mußte sich besser, als die andre, zu dem Ausdrucke gewisser Leidenschaften schicken; so wie in unserer Musik eine Tonart sich besser zu dieser, und eine andere zu jener Leidenschaft schickt.

Was die Griechen tragische Melodie nannten, das nannten die Römer bisweilen carmen. **Ovidius**, der ein lateinischer Dichter war, und folglich die Declamation zu seinen dramatischen Stücken nicht selbst componirte, sagt in einer einzigen Periode, worinnen er von einem seiner Werke redet, welches mit Beyfall auf dem Theater aufgeführt wurde, **unser** *carmen* **und meine Verse.**

Carmina cum pleno saltari nostra theatro
Versibus et plaudi scribis, amice, meis. e)

Ovidius sagt nostra carmina; weil nur der Rhythmus und das Metrum der Declamation ihm zugehörte. Die Melodie zur Declamation war das Werk eines andern. Allein er sagt **meine Verse**; weil die Gedanken, der Ausdruck, mit einem Worte, die Verse an sich selbst ganz allein seine eigne Arbeit waren.

Eine Stelle aus dem **Quintilian**, dem unverwerflichsten Zeugen in dieser Sache, kann uns vol-

e) *Trist.* Lib. V. Eleg. 7.

vollends ganz deutlich beweisen, daß Carmen nicht blos Verse, sondern noch etwas oben darüber geschriebenes bedeutete, wodurch die dabey zu machenden Abänderungen der Stimme angezeigt wurden. Quintilian sagt mit ausdrücklichen Worten, daß die alten Verse der Salier ein Carmen gehabt hätten. So lautet die ganze Stelle: f) „Die Verse der salischen Priester „haben ein Carmen. Da nun diese ganze Stif-„tung noch von dem Könige Numa herrührt; „so ist dieses ein klarer Beweis, daß die Römer, „so ein rohes Volk, als sie damals auch noch wa-„ren, doch schon eine Musik nach ihrer Art hat-„ten.„ Wie hätte sich aber diese Melodey von des Numa Zeiten an bis auf den Quintilian erhalten können, wofern sie nicht in Noten geschrieben gewesen wäre? War es aber ein musikalischer Gesang; warum nennt es denn Quintilian ein Carmen? Wußte er etwa nicht, daß seine Zeitgenossen, wiewohl durch einen Misbrauch des Wortes, gar oft auch diejenigen Verse carmen nannten, welche man nicht sang, deren Declamation willkührlich war, und deren Recitation die Alten ein Lesen nannten; weil derjenige, so sie las, blos den Werth der Sylben zu beobachten hatte, die Abänderungen der Stimme aber völlig

 nach

f) Versus quoque Saliorum habent carmen, quae cum omnia sint a Rege Numa instituta, faciunt manifestum, ne illis quidem, qui rudes ac bellicosi videntur, curam Musices, quantam illa recipiebat aetas, defuisse. *Inst.* Lib. I. cap. 12.

nach seinem eignen Belieben machen konnte. Juvenal, den ich hier als einen Zeitverwandten Quintilians anführen will, sagt zu einem seiner Freunde, den er zum Abendessen einladet, er sollte während der Mahlzeit einige von den schönsten Stellen der Ilias und Aeneis vorlesen hören. Der, so sie lesen wird, setzt er hinzu, ist zwar eben nicht der größte Meister in seiner Kunst: Aber was schadet das? Dergleichen Verse machen doch immer noch viel Vergnügen.

Conditor Iliados cantabitur atque Maronis
Altisoni dubiam facientia carmina palmam:
Quid refert tales versus qua voce legantur. g)

An einem andern Orte nennt Juvenal das blosse Herlesen der Thebaide des Statius ein Carmen, ob gleich Statius sein Gedicht blos mit einer selbst beliebigen Aussprache lesen wollte. h)

Da sich nun Quintilian in der vorhin angeführten Stelle dogmatisch ausdrückt, so würde er sich wohl gehütet haben, Carmen anstatt musikalische Melodey zu sagen, und dieses Wort in einem

g) *Iuv.* Sat. XI.

h) Curritur ad vocem iucundam et carmen amicae
Thebaidos, laetam fecit cum Statius vrbem,
Promisitque diem, tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditur.

Iuv. Sat. VII.

einem Verstande zu gebrauchen, welcher der damals gewöhnlichen unrichtigen Bedeutung desselben so sehr entgegen gesetzt war. Allein Carmen bedeutete ursprünglich etwas anders; überdieses war es das eigentliche Wort, womit man die Declamation andeutete, und wurde selbst durch die Stelle, an der es stand, auf seinen ersten und wahren Sinn eingeschränkt. Mit einem Worte, der Ausdruck versus habent carmen benimmt uns allen Zweifel wegen der Bedeutung, die das Wort carmen in der Stelle des Quintilian und in Ovids Versen haben muß.

Die eigentliche Bedeutung des Wortes carmen entwischte den Neuern; weil sie in der Meynung standen, es hätte dieses Wort immer die Bedeutung, die es in der angeführten Stelle des Juvenal hat, wo es durch einen Misbrauch von blossen Versen gesagt wird. Folglich konnten sie nun auch nicht wissen, daß die Alten eine componirte Declamation hatten, die in Noten geschrieben wurde, ohne daß sie deswegen ein musikalischer Gesang war. Noch ein anderes übelverstandenes Wort hat viel dazu beygetragen, den neuern Scribenten die Existenz dieser Declamation zu verbergen; nämlich das Wort cantus mit allen denen, die davon abstammen. Daher die neuern Kritici unter cantus immer einen musikalischen Gesang verstanden haben: Ob es gleich an vielen Orten weiter nichts heißt, als eine Melodie überhaupt, oder eine in Noten geschriebne Reci-

 tation.

tation. So haben sie auch geglaubt, canere bedeute immer das, was wir singen nennen. Und vornämlich hierdurch sind sie zu dem Irrthum verleitet worden, daß der Gesang der dramatischen Stücke bey den Alten ein eigentlich so genannter Gesang gewesen; weil die alten Autoren sich immer der Worte cantus und canere bedienen, wenn sie von der Ausführung dieser Stücke reden. Eh ich also meine Meynung durch neue Beweise unterstütze, welche von der Art, mit der die Alten die componirte Declamation auf dem Theater ausführten, hergenommen sind, werde ich, wie mich deucht, wohl thun, wenn ich zeige, daß das Wort Gesang im Griechischen sowohl als im Lateinischen nicht nur einen musikalischen Gesang, sondern auch alle Art von Declamation, ja so gar eine blosse Recitation bedeute; und daß man folglich das Wort singen, wenn es die Alten von ihren Schauspielern brauchen, nicht in dem Verstande nehmen müsse, den es gewöhnlicher Weise bey uns hat. Da meine Meynung verschiedenen angesehenen neuern Scribenten widerspricht; so muß ich solche gründlich beweisen. Ich darf also nicht fürchten, daß man mir die Vielheit solcher Stellen für einen Fehler anrechnen werde, die ich zum Beweise einer Sache anführen will, welche vielleicht schon durch zwo oder drey derselben hinlänglich bewiesen wäre.

* * *

Sechster Abschnitt.

Daß in den Schriften der Alten das Wort **singen** oft so viel bedeute, als **declamiren**; und bisweilen gar nichts weiter heisse, als **reden**.

Strabo, der unter der Regierung des Augustus lebte, giebt uns Nachricht, wie das Wort Gesang, das Wort singen und die andern davon abgeleiteten Wörter zu der uneigentlichen Bedeutung gekommen waren, welche sie damals hatten. In den ersten Zeiten, sagt er, habe man alles in Versen abgefaßt; weil nun damals auch alle Verse gesungen worden wären, so sey man in die Gewohnheit gekommen, singen anstatt **recitiren** überhaupt zu sagen. Als es aber gebräuchlich wurde, nicht mehr alle Poesien zu singen, und man anfieng, einige Arten von Gedichten blos zu recitiren; so blieb man doch dabey, das Recitiren aller Arten von Poesien Singen zu heissen. Es gieng so gar noch weiter, setzt Strabo hinzu, denn man fuhr fort, das Wort singen noch statt **recitiren** zu gebrauchen, als es schon aufgekommen war, in Prosa zu schreiben. Daher pflegte man so gar zu sagen: Prosa singen, an statt, Prosa recitiren. i)

i) *Geograph.* L. I.

Da wir in unserer Sprache kein generisches Wort haben, welches die Bedeutung des Wortes canere erschöpft; so werden meine Leser mir die öftern Umschreibungen zu gute halten, deren ich mich schon bedient habe, um es zu übersetzen, und die ich noch künftig werde machen müssen, den Zweydeutigkeiten zuvorzukommen, die nothwendig entstehen müßten, wenn ich das Wort **singen** geradezu bald von der Ausführung eines musikalischen Gesanges, und bald von der Ausführung einer componirten Declamation brauchen wollte.

Nunmehr wollen wir die Stellen der alten Autoren vor uns nehmen, die es völlig klar machen, daß die Declamation der theatralischen Stücke bey den Griechen und Römern kein musikalischer Gesang gewesen; ob man sie gleich ein Singen zu nennen pflegte.

In Cicerons Gesprächen **vom Redner** sagt Crassus, einer der darinnen redend eingeführten Personen, daß seine Stiefmutter Lälia sehr häufige und sehr deutliche Accente, ganz leicht und ungezwungen auf die Worte gelegt habe, und er setzt hinzu: k) Wenn ich die Lälia reden höre, so

k) *De oratore*, Lib. III. Das vocis sono ita recto et simplici kann ohnmöglich sagen wollen, daß Lälia häufig und nachdrücklich accentuirt habe. Aus dem Folgenden scheint offenbar zu erhellen, daß hier die Rede gar nicht von dem Accentuiren sey, sondern von der Art gewisse Buchstaben und Sylben auszusprechen. Du Bos braucht

so deucht mich, ich höre die Stücke des Plautus und Nävius spielen. Diese Stelle aus dem Cicero, worauf ich mich hier nur beziehe, wird in der Folge ganz angeführt werden. Lälia sang doch wohl nicht, wenn sie mit ihrer Familie sprach; und also sangen auch diejenigen nicht, welche die Schauspiele des Plautus und Nävius recitirten. In einem andern Werke sagt Cicero, l) die komischen Dichter versteckten das Sylbenmaaß und den Rhythmus ihrer Verse so sehr, daß man beydes kaum merken könnte; damit sie solchergestalt dem gemeinen Reden desto näher kämen. Allein ihre sorgfältigste Bemühung diesen Endzweck zu erreichen würde vergeblich gewesen seyn, wofern man diese Verse gesungen hätte.

Gleichwohl brauchen die alten Scribenten das Wort singen von der Recitation der Komödien eben so wohl, als der Tragödien. Donatus und Euthemius, die unter der Regierung **Constantins des Grossen** lebten, sagen in einer Schrift, welche den Titul führt: De Tragoedia et Comoedia Commentatiunculae, die Tragödie und die Komödie habe anfangs blos aus componirten Versen bestanden, welche von einem Chore unter einer

braucht weiter unten eben diese Stelle zum Beweise, daß man zu des Plautus Zeiten noch sehr wenig Accente auf die Worte gelegt habe.

l) At Comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic sunt abiecti, vt nonnunquam vix in his numerus et versus intelligi possint.

In Oratore.

einer Begleitung von Blasinstrumenten gesungen worden wären. m) Bey dem **Isidorus Hispalensis** werden ebenfalls die Schauspieler sowohl der Komödie, als der Tragödie, **Sänger** genannt. n) Horaz, ehe er in seiner Poetik die Regeln zu Verfertigung einer guten Komödie giebt, macht es überhaupt zum Kennzeichen einer guten Komödie, daß sie die Zuschauer so lange aufmerksam erhalte, bis der **Sänger** rufe: **Klatschet!** o) Wer war dieser Sänger? Einer von den Schauspielern. Der Schauspieler in der Komödie, Roscius z. B., wurde eben so wohl von Instrumenten begleitet, als der Schauspieler in der Tragödie, wie man noch in der Folge sehen wird; und man pflegte von dem einen wie von dem andern zu sagen: **Er sänge.**

Quintilian klagt darüber, daß die damaligen Redner vor Gerichte so sprächen, wie man auf der Schaubühne zu recitiren pflegte. Ich habe das, was er davon sagt, schon angeführt. Werden aber wohl diese Redner so gesungen haben, wie man bey uns in der Opera singt? An einem andern Orte verbietet Quintilian seinem Schüler, die Verse, die er zu seiner eignen Uebung in der Aus-

m) Comoedia vetus vt ipsa quoque olim Tragoedia, simplex carmen, quod chorus cum tibicine concinebat.

n) Sunt qui antiqua gesta et facinora sceleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo concinebant. Comoedi sunt, qui priuatorum hominum acta dictis aut gestu exprimunt. *Orig.* Lib. XVIII. cap. 45.

o) Donec cantor, vos plaudite, dicat.

Aussprache lesen würde, eben so nachdrücklich auszusprechen, als man auf dem Theater die Cantica recitirte. p) Wir werden bald sehen, daß Cantica diejenigen Scenen eines Stückes sind, worinnen die Declamation am meisten gesangmäßig war. Hätte denn aber Quintilian erst zu sagen gebraucht? Sit autem lectio virilis, non tamen in canticum dissoluta; brauchte er wohl seinem Schüler in den Umständen, unter denen er es thut, erst zu verbieten, er sollte die Cantica nicht nachahmen; wofern das Singen derselben ein Singen nach der bey uns gewöhnlichen Bedeutung dieses Wortes gewesen wäre?

In einer andern Stelle, die ich schon angeführt habe, sagt eben dieser Autor, die Komödienspieler wichen in ihrer Aussprache nicht so weit von der gemeinen Art zu sprechen ab, daß sie dieselbe unkenntlich machten; sondern sie verschönerten sie nur bis auf einen solchen Grad, daß sie weder gar zu alltäglich wäre, noch auch ins Erkünstelte fiel. q) Der Leser mag selbst urtheilen, ob hier vom Singen die Rede seyn kann.

Nachdem Quintilian in der angeführten Stelle dem Redner verboten hat, so zu singen, wie ein Schau-

p) Lib. I. cap. 10.

q) Actores comici nec ita prorsus, vt nos loquimur, pronuntiant, quod esset sine arte, nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio periret imitatio: Sed morem communis huius sermonis decore comico exornant. Lib. XI. cap. 1.

Schauspieler, setzt er noch hinzu, er wolle damit dem Redner ganz und gar nicht eine anhaltende Declamation und dasjenige Singen untersagen, welches sich für die gerichtliche Beredsamkeit schicke. Cicero selbst, fährt er fort, hat dieses gleichsam verhüllte Singen gebilligt. r)

Wenn Juvenal in seiner siebenden Satyre dem Quintilian einen Lobspruch giebt; so sagt er unter andern, dieser Redner sänge sehr gut, wenn er sich vorher derjenigen Mittel bedient hätte, welche die Römer zur Reinigung der Sprachwerkzeuge gebrauchten, und wovon wir weiter unten reden werden. s) Wird aber wohl Quintilian in öffentlichen Reden gesungen haben; wenn man das Wort singen in der bey uns gewöhnlichen Bedeutung nimmt?

Aber, wird man sagen, der Gesang der Chöre bey den Alten ist doch ein wirklich musikalisches Singen gewesen? Nun sangen ja die Schauspieler eben so, wie die Chöre. „Siehst du nicht, „schreibt Seneca an seinen Freund, daß die „Stimmen aller derer, woraus ein Chor besteht, „in einen einzigen Schall gleichsam zusammen „fliessen? Man hört hohe, mittlere und tiefe „Stim-

r) Quid ergo? Non et Cicero dicit esse aliquem in oratione cantum obscuriorem? ostendam non multo post, vbi et quatenus recipiendus sit hic flexus et cantus. Lib. XI. cap. 3.

s) Orator quoque maximus et iaculator,
Et si perfrixit, cantat bene.

„Stimmen; es singen Männer und Weiber, „und man accompagnirt mit Flöten dazu. Alles „dieses verliert sich so in einander, daß man die „einzelnen Stimmen nicht unterscheiden kann; „ob man gleich gar wohl hört, daß Viele sin„gen.„ t) Eben diese Stelle findet sich mit einigen kleinen Veränderungen bey dem **Makrobius**, und dieser setzt noch hinzu: Aus allen diesen verschiedenen Tönen entsteht eine Uebereinstimmung. u)

Ich antworte: Erstlich ist es mit dieser Stelle eben noch nicht ausgemacht, daß die Chöre etwas Musikalisches nach unserer Art gesungen haben. Anfangs wird es zwar unmöglich scheinen, daß mehrere Personen zusammen einen Chor hätten declamiren können; wenn man auch annimmt, daß ihre Declamation bestimmt gewesen. Man wird nicht begreifen, wie diese Chöre etwas anders als ein verwirrtes Geschrey haben seyn können. Allein wenn es einem beym ersten Anblicke unmöglich scheint, so folgt doch daraus nicht, daß es auch wirklich so sey. Man würde verwegen handeln, wenn man seinem Urtheile über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Sache so geschwind trauen wollte; da wir nur gar zu geneigt sind,

t) Non vides, quam multorum vocibus chorus constet? vnus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta, aliqua grauis, aliqua media. Accedunt viris foeminae, interponuntur tibiae, singulorum illic latent voces, omnium apparent. Epist. LXXXIIII.

u) Fit concentus ex dissonis.

sind, das für unmöglich zu halten, wovon wir nicht einsehen, wie es zu bewerkstelligen sey; ob es gleich die Meisten bey einem Nachdenken von einer halben Viertelstunde darüber bewenden lassen. Hätten sie einen Monath darüber nachgedacht, so würden sie vielleicht die Möglichkeit davon eingesehen haben; und nach einem sechsmonathlichen Fleisse wären sie wohl gar auf die Mittel zur Ausführung gekommen. Zudem kann ja wohl auch ein anderer etwas erfinden, das uns nicht eingefallen seyn würde. Doch diese Betrachtung mögte mich zuweit führen. Ich will also annehmen, daß die Chöre ein Theil ihrer Rollen musikalisch gesungen; daraus aber folgt nicht, daß die Schauspieler ebenfalls gesungen haben.

Wir selbst haben verschiedne dramatische Stücke, worinnen die Schauspieler blos declamiren; obgleich die Chöre gesungen werden. Dergleichen sind die Esther und die Athalja von Racine. Dergleichen ist auch Psyche, ein Trauerspiel, welches von dem grossen Corneille und von Molieren verfertigt worden. Wir haben sogar Komödien von dieser Art, und man weis wohl, warum die Anzahl derselben nicht grösser ist. Wenigstens kömmt es nicht daher, daß etwa diese Weise, dramatische Stücke vorzustellen, schlecht sey.

Ich will diese Antwort auch noch mit einer Anmerkung unterstützen. Die Alten bedienten sich anderer Instrumente zum Accompagnement bey

den

den Chören, als bey den Dialogen. Aus dieser verschiedenen Art zu accompagniren läßt sich etwas beweisen. x) Jedoch, gesetzt auch, daß man den Ausdruck singen im eigentlichen Verstande nehmen müsse, wenn er von den Chören gebraucht wird, so folgte doch daraus noch nicht, daß er eben diese Bedeutung hätte, wenn von den Dialogen die Rede ist. Meine Schlüsse und Beweise würden dem ohnerachtet noch bindig bleiben.

Siebender Abschnitt.

Neue Beweise, daß die theatralische Declamation der Alten componirt und in Noten geschrieben worden. Ein Beweis, der daher genommen ist, daß der Schauspieler, welcher recitirte, von Instrumenten begleitet wurde.

Es erhellet also ganz deutlich, daß die Melodey der dramatischen Stücke, welche auf den Theatern der Alten recitirt wurden, weder Läufer, noch Triller, noch Cadenzen, noch die andern Unterscheidungszeichen unsers musikalischen Ge-

x) Quando enim chorus canebat choricis tibiis, id est, choraulicis, artifex concinebat. Iis canticis autem Pythaules Pythicis respondebat. *Diom. de arte Grammat.* Lib. III.

Gesanges hatte: Mit Einem Worte, man sieht, daß es eine Declamation, wie die unsrige, gewesen seyn müsse. Dem ohnerachtet war sie componirt; weil sie von einem Basse unterstützt wurde, dessen Schall in Ansehung seiner Stärke vermuthlich nach der Stärke des Schalles eingerichtet war, den ein Mensch im Declamiren macht. Der Schall eines Declamirenden ist nicht so stark und durchdringend, als er seyn würde, wenn eben dieselbe Person sänge. Denn erstlich erschüttert man beym Declamiren nicht so viel Luft als beym Singen. Zweytens schnellt man beym Declamiren die Luft nicht immer gegen so elastische Theile, von denen sie folglich auch nicht eben so stark zurückprallt, als man beym Singen thut. Nun giebt die Luft einen stärkern oder schwächern Schall von sich, je nachdem sie mehr oder weniger erschüttert worden ist. Beyläufig anzumerken, so liegt hierinnen auch der Grund, warum die italienischen Sänger die Töne deutlicher und heller herausbringen als die französischen. Die Italiener wissen viele Töne mit der Bruststimme herauszubringen, welche die französischen Sänger nicht anders als vermittelst des Falsetes formiren können.

Ich glaube also, daß der Baß, welcher die Declamation der Schauspieler begleitete, nur einen ganz leisen Klang gehabt habe. Daher muß man sich nicht nach dem Basse in unsern Opern einen Begriff davon machen. Denn er würde nur verursachen, daß wir uns ungegründete Schwie-

rigkei-

rigkeiten bey einer Sache machten, die sich auf das Zeugniß der glaubwürdigsten Scribenten des Alterthumes gründet; welches hier um so viel gültiger seyn muß, da sie weiter nichts schreiben, als wovon sie tagtäglich durch ihre eignen Sinne überzeugt wurden.

Cicero sagt, Musikverständige könnten es gleich an den ersten Tönen der Instrumente hören, ob **Antiope** oder **Andromache** aufgeführt werden sollte; da hingegen andre nicht einmal eine Muthmaassung davon hätten. y) **Antiope** und **Andromache** sind zwey Trauerspiele, deren Cicero an verschiednen Orten seiner Werke gedenkt.

Das darauf folgende wird zeigen, daß die Instrumente nach dem Präludiren nicht stille schwiegen, sondern fortspielten und den Schauspieler begleiteten. Nachdem Cicero von griechischen Versen geredet hat, an denen man fast das Sylbenmaaß nicht gewahr würde, setzt er hinzu, die Lateiner hätten gleichfalls Verse, die man nicht leicht dafür ansähe, wenn man sie nicht mit dem Accompagnement recitiren hörte. z)

G 2 Das

y) Quam multa, quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati, qui primo inflatu tibicinis Antiopen esse aiunt aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem. *Acad. Quaest.* Lib. IIII.

z) Quorum simillima sunt quaedam apud nostros, velut illa in Thyeste:

Quemnam te esse dicam quam tarda in senectute.

et

Das Trauerspiel Thyest, woraus Cicero diesen Vers genommen hatte, war dasjenige, welches er auch andrer Orten als ein Werk des Ennius a) anführt; nicht das, welches nachher Varius über eben dieses Subject verfertigte.

In dem ersten Buche der tusculanischen Untersuchungen führt Cicero eine Stelle aus einem Trauerspiele an, wo der Schatten des Polydorus bittet, daß man seinen Leichnam zur Erde bestatten möge, um seinen Leiden ein Ende zu machen, und setzt hinzu: Ich kann mir nicht einbilden, daß dieser Schatten so viel auszustehen hat, wenn ich ihn so richtige dramatische Verse vorbringen und so genau mit dem Accompagnement übereintreffen höre. b) Man kann beym Diomedes nachsehen, warum ich Septenarios durch dramatische Verse übersetze. c)

Der Schatten des Polydorus wurde also, wenn er recitirte, von Flöten begleitet. Ich will aber noch zwo Stellen aus dem Cicero anführen, die mir sehr entscheidend vorkommen, und vielleicht

et quae sequuntur, quae nisi cum Tibicen accesserit, sunt orationi solutae simillima. *In Orat. ad M. Brut.*

a) *In Tusc. Quaest.*

b) *Heu! reliquias semi assi regis, denudatis ossibus*
Per terram sanie delibutam foede diuexarier.
Non intelligo, quid metuat, cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam. *In Quaest. Tusc.* L. I.

c) *In Arte Gramm.* L. III. cap. 21.

leicht werden es mir meine Leser verdenken, daß ich andre abgeschrieben habe.

Nachdem dieser Autor gesagt hat, daß ein Redner, wenn er alt werde, langsamer declamiren könne, setzt er hinzu: Ich will hier noch einmal den Roscius anführen, diesen grossen Schauspieler, welchen ich den Rednern in vielen Stücken schon so oft zum Muster vorgestellt habe. Roscius aber sagt, er wolle, wenn er sein Alter fühlen werde, viel langsamer declamiren, und sowohl die Sänger als die Instrumentenspieler nöthigen, ein langsameres Tempo zu nehmen. Wenn der Schauspieler, fährt Cicero fort, der sich doch nach einem festgesetzten Takte richten muß, seinem Alter durch ein gemäßigteres Tempo eine Erleichterung verschaffen kann; wie viel eher ist es nicht dem Redner möglich? Der Redner ist nicht allein Herr über sein Tempo; sondern, weil er in Prosa redet und sich nach Niemanden zu richten hat, so kann er auch noch die Einschnitte in seinem Rhythmus nach Gefallen anbringen und nicht mehr Sylben in Einen nehmen, als er mit Einem Oden gemächlich auszusprechen im Stande ist. d)

d) Quanquam quoniam multa ad Oratoris similitudinem ab vno artifice sumimus, solet idem Roscius dicere, se, quo plus sibi aetatis accederet, eo tibicinis modos et cantus remissiores esse facturum. Quod si ille astrictus certa quadam numerorum moderatione et pedum, tamen aliquid ad requiem senectutis excogitat, quanto facilius

Jedermann weis, daß Roscius, Cicerons Zeitverwandter und Freund, durch seine Talente und durch seine Rechtschaffenheit ein Mann von grossem Ansehen geworden war. Man war so sehr für ihn eingenommen, daß man, wenn er nicht so gut, als gewöhnlich, spielte, zu sagen pflegte, es sey ihm heute nicht gelegen gewesen, oder er habe eine üble Verdauung gehabt. e) Ja man konnte einem jeden Virtuosen kein größres Lob geben, als wenn man ihn einen **Roscius** in seiner Kunst nannte. f)

An einem andern Orte seiner Werke berichtet uns Cicero, daß Roscius, als er alt geworden, seinem Vorsatze nachgekommen sey. Er nöthigte alsdann die Instrumente und denjenigen, welcher gewisse Stellen des Stückes an seiner Statt recitirte, (welches wir weiter unten erklären werden;) ein langsameres Tempo zu nehmen. Im ersten Buche **von den Gesetzen** läßt sich Cicero vom Atticus sagen: „So machte es dein Freund „Roscius, da er älter wurde: Er gab dem „Takte eine gemäßigtere Bewegung, und ließ „sowohl

facilius nos, qui non laxare modos, sed totos mutare possumus?

De Orat. Lib. I.

e) Noluit, inquiunt, agere Roscius, aut crudior fuit.

De Orat. Lib. I.

f) Iam diu consecutus est, vt in quo quisquis artifex excelleret; is in suo genere Roscius diceretur.

De Orat. Lib. I.

„ sowohl die Declamation als das Accompagne„ ment langsamer gehen. „ g)

Nachdem sich Quintilian wider diejenigen Redner erklärt hat, welche vor Gerichte eben so declamirten, wie man auf der Schaubühne zu declamiren pflegte, sagt er: „ Wenn dieses ordent„ lich Mode werden sollte, so thun wir Redner „ alsdenn am beßten, wenn wir uns auch mit In„ strumenten dazu accompagniren lassen. „ h) Er will damit sagen, die theatralische Declamation brauche so viel Töne, und es sey so schwer, alle ihre Intervallen zu treffen, daß man, um so zu declamiren, wie es auf dem Theater gewöhnlich wäre; auch ein Accompagnement nöthig hätte, damit man jeden Ton richtig treffen und keinen verfehlen könnte.

Quintilian bedient sich hier einer Figur, um zu zeigen, daß ein Redner nicht declamiren müsse, wie ein Schauspieler; weil ihm alsdann ein Accompagnement unentbehrlich wäre. Gleichwohl schickte sich dasselbe, nach dem Begriffe, den die Alten von der Würde eines Redners hatten, so wenig für ihn, daß ihm Cicero nicht einmal erlauben will, einen Instrumentisten hinter sich ste-

g) Vt quemadmodum Roscius familiaris tuus in senectute numeros et cantus remiserat, ipsasque tardiores fecerat tibias.

h) Quod si omnino recipiendum est, nihil causae est, cur non illam vocis modulationem fidibus ac tibiis adiuvemus. *Instit.* L. XI.

hen zu haben, der ihm im Nothfalle den Ton angeben könnte; obgleich diese Vorsicht in Rom durch das Beyspiel des C. Gracchus autorisirt war. Es ist zu niedrig für einen Redner, sagt Cicero, daß er ein solches Hülfsmittel nöthig hat, um die Töne, welche seine Declamation erfodert, richtig zu treffen. i)

Wirklich erzählt auch Quintilian, k) daß dieser Gracchus, einer der berühmtesten Redner seiner Zeit, wenn er öffentlich redte, einen Musikus hinter sich stehen hatte, der ihm mit einer Flöte von Zeit zu Zeit den gehörigen Ton angab. Andere Redner müssen dem Beyspiele des Gracchus gefolgt seyn; weil die Flöte, der man sich zu diesem Gebrauche bediente, einen besondern Namen hatte: Sie hieß Tonorium. Nunmehr wird man sichs eben nicht mehr befremden lassen, daß sich die Schauspieler durch ein Accompagnement unterstützen liessen; ob sie gleich, nach unserer Art zu reden, nicht sangen, sondern nur eine componirte Declamation recitirten.

Endlich sehen wir auch aus einer von Lucians Schriften, l) daß Solon, nachdem er mit dem Scythen Anacharsis von den tragischen und komischen

i) *De Orat.* Lib. III.

k) Contenti simus exemplo Caii Gracchi praecipui suorum temporum Oratoris, cui concionanti consistens post eum Musicus fistula, quam Tonorium vocant, modos quibus deberet intendi, ministrabat. Lib. I. cap. 12.

l) *In Gymn.*

schen Schauspielern gesprochen hat, ihn fragt, ob er nicht auch die musikalischen Instrumente bemerkt habe, von denen sie begleitet würden, oder, wörtlich zu übersetzen, die mit ihnen sängen? Ich habe auch schon eine Stelle aus dem Diomedes angeführt, die es wahrscheinlich macht, daß man zu den canticis oder Monologen accompagnirt habe. m)

Meinen Muthmaassungen nach muß der Baß, welcher den Schauspielern accompagnirte, anders zu den Dialogen und anders zu den Monologen componirt worden seyn. Wir werden bald sehen, daß die Monologen damals auf eine ganz andere Art ausgeführt wurden, als die Dialogen. Daher glaube ich, der Baß habe bey den Dialogen weiter nichts gethan, als daß er von Zeit zu Zeit eine lange Note angab; besonders an solchen Stellen, wo der Schauspieler ohne diese Beyhülfe schwerlich den richtigen Ton getroffen haben würde. Die Instrumente liessen sich also bey den Dialogen nicht beständig hören, wie etwa bey uns das Accompagnement zu thun pflegt; sondern sie gaben nur dann und wann einen Ton von sich, um den Schauspielern eben den Dienst zu leisten, welcher dem C. Gracchus von einem Flötenspieler geleistet wurde, den er bey sich zu haben pflegte, wenn er vor dem Volke redete, damit derselbe ihm zu rechter Zeit die verabredeten Töne angäbe.

m) In Canticis autem Pythaules Pythicis respondebat. *De Arte Gramm.*

Gracchus brauchte diese Vorsicht so gar, als er die schrecklichen Reden hielt, n) welche Bürger wider Bürger bewaffnen sollten, und die wenigstens die fürchterlichste Parthey in Rom gegen den Redner in Wut brachten.

Der Baß hingegen, der die Monologen, oder welches, wie ich nachher zeigen will, gleich viel ist, die Cantica begleitete, war, meiner Vermuthung nach ausgearbeiteter, als jener. Er ahmte, wie es scheint, so gar den Innhalt nach, und suchte ihn gleichsam um die Wette mit auszudrücken. Meine Meynung gründet sich auf zwo Stellen, davon die erstere den Donatus zum Verfasser hat. Dieser Autor sagt an einem schon angeführten Orte, daß die Meloden zu den Monologen nicht von dem Dichter, sondern von einem Musikus von Profeßion componirt werde. o) Die zwote Stelle ist aus der Schrift wider die Schauspiele, welche man unter den Werken des h. Cyprianus findet. p) Der Verfasser sagt von denen, welche auf dem Theater die Instrumente spielten: „Der „eine bringt traurige Töne aus seiner Flöte her„vor; der andere streitet mit der biegsamen Stim„me des Schauspielers oder mit den Chören um „die

n) *Quint.* L. I. cap. 12. *Aul. Gell.* L. I. cap. 11.

o) Modis cantica temperabantur non a Poeta, sed a perito artis Musices factis. *In fragm. de Trag. et Comoedia.*

p) Alter lugubres sonos spiritu tibiam inflante moderatur. Alter cum choris et cum hominis canora voce contendens spiritu suo loqui digitis elaborat.

„ die Wette, und bestrebt sich, seinen Odem mit „ Hülfe der Finger zu Worten zu bilden. „

Es ist zwar, nach der Meynung der beßten Kunstrichter, die angeführte Schrift wider die Schauspiele kein Werk des h. Cyprianus; und also würde ihr Ansehen von keinem sonderlichen Gewichte seyn, wenn es auf eine theologische Frage ankäme. Aber in der Materie, die wir hier aufzuklären suchen, ist ihr Zeugniß darum nicht weniger gültig. Denn dazu ist es hinlänglich, wenn man nur weis, daß der Verfasser dieser seit vielen Jahrhunderten bekannten Schrift zu der Zeit gelebt habe, da die Theater der Alten noch offen standen. Solches aber läßt sich daraus abnehmen, weil der Autor, wer er auch gewesen seyn mag, seine Schrift verfertigt hat, blos um zu beweisen, daß ein Christ sich bey den Schauspielen der damaligen Zeit nicht einfinden dürfe; daß er, wie der h. Augustin sagt, q) an den Schandlichkeiten des Theaters, an den ausschweifenden Gottlosigkeiten des Circus, und an den Grausamkeiten des Amphitheaters keinen Antheil nehmen müsse. Was ich von dem Tractate wider die Schauspiele gesagt habe, der unter den Werken des h. Cyprians befindlich ist, das läßt sich, damit ich es anderwärts nicht zu wiederholen brauche, auch von einigen Schriften sagen, die noch unter dem Namen des h. Justinus des Märtyrers vorhanden sind; wiewohl die Kunstrichter sie nicht dafür

q) Serm. 198.

dafür erkennen. Dem sey aber, wie es wolle; genug sie sind sehr alt, und in den Zeiten geschrieben, da die Theater noch offen waren; folglich giebt ihr Zeugniß einen unverwerflichen Beweis für meine Sache ab. r)

Diejenigen, welche das alte Griechenland und Rom kennen, werden diese äusserst sorgfältige Beflissenheit auf alle Kunststücke, durch welche man Stärke und Anmuth in die Declamation bringen konnte, diese bis aufs höchste getriebne Aufmerksamkeit auf alles dasjenige, was der Stimme Vortheil brachte, nicht für wunderliche und unerhebliche Einfälle einiger seltsamen Köpfe ansehen. In diesen beyden Staaten bahnte die Beredsamkeit nicht nur den Weg zu den höchsten Ehrenstellen; sondern sie war auch gleichsam das Modeverdienst. Die jungen Leute aus den vornehmsten Familien, selbst die, welche man im scherzhaften Style die **feine Blüthe des Hofes** nennt, suchten ihre größte Ehre darinnen, vortreffliche Redner zu seyn, und sich selbst vor Gerichte in Vertheidung ihrer Freunde mit Beyfalle hören zu lassen; so wie unsere jungen Herren ihre Ehre darinnen suchen, eine artige Equipage und Kleider nach dem beßten Geschmacke zu haben. Auch in den galantesten Versen, die man auf einen solchen Jüngling machte, lobte man ihn seiner gerichtlichen Beredsamkeit wegen.

Nam-

r) Epist. ad Zenam.

Namque et nobilis et decens,
Et pro sollicitis non tacitus reis,
Et centum puer artium
Late signa feret militiae tuae.
Carm. L. IIII. Ode 1.

sagt Horaz, wenn er von einem solchen feinen jungen Herrn mit der Venus redet. Man stelle sich vor, daß die grosse Welt, welcher die jungen Leute so eifrig zu gefallen streben, einem beredten Jünglinge wenigstens eben so viel Achtung erwies, als einem jungen Menschen, der ein guter Officier war. Zudem war es auch Mode, daß selbst die Regenten sich nicht selten öffentlich hören liessen. Sie suchten eine Ehre darinnen, ihre Reden selbst zu verfertigen, und man merkt an, daß Nero der erste unter den Kaysern war, der sich seine Reden von einem andern machen lassen mußte.

Sueton und Dio melden, dieser Fürst habe die Kunst zu declamiren so wohl verstanden, daß er in den Trauerspielen Kanacee, Orestes, Oedipus und in dem rasenden Herkules die Hauptrollen gespielt. Der erstere erzählt sogar ein Histörchen, welches sich bey einer Vorstellung des Herkules mit ihm zugetragen haben soll, und wodurch die Versammlung gewißlich eben so sehr als durch irgend einen Auftritt in einer Komödie belustigt worden seyn muß. Ein Soldat von der Leibwache, der noch nicht lange in Diensten war und mit auf dem Theater zu thun hatte, hielt es

für

für seine Schuldigkeit, seinem Kayser gegen die andern Schauspieler zu Hülfe zu kommen, die ihn, wie es der Innhalt des Stückes mit sich brachte, fesseln wollten. s)

Ich will ein noch weit wichtigeres Beyspiel anführen. Thrasea Pätus, dieser berühmte römische Senator, den Nero umbringen ließ, als er nach Hinrichtung so vieler tugendhaften Männer endlich die Tugend selbst ausrotten wollte, hatte den Zorn des Nero dadurch vollends aufs äusserste gegen sich erregt, daß er auf dem Theater der Stadt Padua, woher er gebürtig war, in einer Tragödie mitgespielt hatte. t)

s) Inter caetera cantauit Canacen parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excoecatum, Herculem insanum. In qua fabula fama est, tirunculum militem ad custodiam aditus positum, cum eum ornari catenis ac vinciri, sicut argumentum postulabat, videret, accurrisse ferendae opis gratia.

t) Quia idem Thrasea Parauii vnde ortus erat, ludis cesticis a Troiano Antenore institutis, habitu tragico cecinerat. *Tac. Annal.* Lib. XVI.

Achter Abschnitt.

Von den besayteten und Blasinstrumenten, deren man sich zum Accompagnement bediente.

Ich komme wieder auf den Baß. Auf einem alten Basrelif kann man sehen, was wir im Cicero gelesen haben; nämlich, daß die Instrumente, nachdem sie präludirt hatten, nicht schwiegen, sondern fortfuhren, um den Schauspieler zu unterstützen. Der jüngere Bartholin, welcher sein Werk **von den Flöten der Alten** in Rom schrieb, ließ einen Kupferstich in dieses Werk einrücken, u) der nach einem alten Basrelief gestochen ist, welches einen Auftritt aus einer Komödie zwischen zwo Personen vorstellt. Der eine, der ein langes Kleid an hat, und der Herr zu seyn scheint, faßt seinen Sklaven mit der einen Hand an, und hält in der andern eine Art von Peitsche, womit er ihn schlagen will. Zween andre, welche, wie die beyden erstern, in der den römischen Schauspielern gewöhnlichen Maske erscheinen, treten auf das Theater herein; und zu hinterst steht einer, der mit einer Flöte accompagnirt.

Man

u) *De Tibiis Veterum*, cap. X. p. 220.

Man besetzte diesen Baß gemeiniglich mit Flöten und andern Blasinstrumenten, welche bey den Römern mit einem allgemeinen Namen tibiae hiessen. Jedoch brauchte man auch bisweilen solche Instrumente dabey, wo die Sayten über einen holen Cörper gespannt waren; und folglich mußte ihr Klang demjenigen sehr nahe kommen, den unsere Instrumente mit Resonanzböden von sich geben. Nachdem nun der Bauch dieses Instrumentes verschiedentlich gestaltet war, nach dem bekam es auch seinen Namen und hieß entweder Testudo oder cithara, eine Lyre oder eine Cithar.

Weil man mehr Töne auf diesen Instrumenten herausbringen wollte, als sie verschiedene Sayten hatten; so pflegte man diejenigen Sayten, welche einen höhern Ton, als den, worein sie gestimmt waren, angeben sollten, dadurch zu verkürzen, daß man sie mit zween Fingern der linken Hand knipp, indem man mit der rechten spielte. Diese zween Finger waren vermuthlich mit elfenbeinernen Hüten versehen; so wie man in der andern eine aus Elfenbein oder sonst einer harten Materie verfertigte Schlagfeder hatte, die im Lateinischen Pecten hieß. Mit der Zeit aber bekam die Lyra so viel Sayten, daß man gar nicht mehr nöthig hatte, sich vorgedachter Weise zu helfen.

Ammianus Marcellinus, welcher im vierten Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung lebte, sagt, man habe zu seiner Zeit Lyren gehabt, die so

groß

groß als Rollwagen gewesen wären. x) Wirklich sieht man aus dem Quintilian, der doch zweyhundert Jahre vor dem Ammianus Marcellinus lebte, daß schon zu seiner Zeit jedweder Ton seine besondere Sayte auf der Lyra hatte. „Nachdem „die Musici, sagt Quintilian, die Anzahl der „Sayten an der Cythar auf fünf festgesetzt haben, „füllen sie den Raum von jeder Sayte zur an„dern mit mehrern Tönen aus, so daß folglich „jede von diesen Hauptsayten wieder in ihre ver„schiedenen Grade eingetheilt ist.„ y)

Unsere Sayteninstrumente, die einen Hals haben, vermittelst dessen man aus einer einzigen Sayte, wenn man sie gegen denselben andrückt und solchergestalt kürzer macht, verschiedene Töne herausbringen kann, würden zum Accompagniren viel bequemer gewesen seyn; zumal da sie mit einem langen Bogen von Haaren gestrichen werden, wodurch die Töne ganz leicht geschleift und verlängert werden können; welches die Alten mit ihrer Schlagfeder nicht zu thun im Stande waren. Ich glaube aber nicht, daß den Alten die Sayteninstrumente mit Hälsen bekannt gewesen sind. Wenigstens

x) Fabricantur Hydraulica et Lyrae ad speciem carpentorum ingentes. *Ammian. Hist.* L. XIIII.

y) Cum in cithara quinque constituerunt sonos, plurima deinde varietate complent illa neruorum spatia, atque iis, quae interposuerunt, inserunt alios, vt pauci illi transitus multos gradus habeant.

stens sind an allen Instrumenten, die man noch auf Antiken antrifft, die Sayten über einen hohlen Körper gespannt. Vermuthlich ist dieses die Ursache, warum sich die Alten lieber ihrer Blasinstrumente als der Lyren zum Accompagnement bedienten; z) ob sie gleich die Sayten an diesen letztern nach und nach bis auf dreyßig und vierzig vermehrt hatten. Indessen hatten sie sehr vielerley Sayteninstrumente, deren Gestalt und Gebrauch aber verloren gegangen sind. Allein die Blasinstrumente schicken sich so gut zum Accompagnement, daß auch wir uns derselben in dieser Absicht bedienen, ob wir gleich so mancherley Arten von tiefen Geigen haben.

Dem ohnerachtet war es bey den Alten nicht ganz ungewöhnlich, den Tragödienspielern mit Sayteninstrumenten zu accompagniren. Wir sehen dieses sowohl aus den alten Scholien über die griechischen Trauerspieldichter, als aus **Plutarchs Abhandlung von der Musik.** In **Horazens Poetik** wird dieser Gebrauch ebenfalls vorausgesetzt, und **Dio** erzählt, daß man sich zu Nerons Zeiten der Sayteninstrumente bey Aufführung einiger Tragödien bedient habe.

Aus allen diesem läßt sich also die Ursache angeben, warum man unter den Aufschriften der terenzischen Komödien die Namen der Blasinstrumente, deren man sich bey Aufführung eines jeden

z) *Onomast. Poll.*

jeden Stückes bediente, so sorgfältig angemerkt hat; nämlich als eine Nachricht, ohne welche man die von manchen Scenen abgezielte Wirkung nicht genau wissen würde; oder als eine nöthige Anweisung für diejenigen, die ein solches Stück etwa künftig wieder aufführen wollten. Der Umfang von Tönen, welche eine jede Art von Flöten angab, war zu den Zeiten des Terenz noch sehr klein; weil diese Instrumente damals nur wenige Löcher hatten. a) Folglich wurde durch gedachte Nachricht einem Versehen vorgebeugt, welches man sonst gar leicht hätte begehen können, wenn man sich nicht der rechten Flöte bey jedweder Scene bedient und also auch in einem falschen Tone declamirt hätte.

Man wechselte mit den Flöten um, nicht allein wenn der Chor anfieng zu singen, sondern auch selbst in den Unterredungen. Donatus lehret uns, daß man mit den tiefen Flöten, welche tibiae dextrae hiessen, die ernsthaften Stellen der Komödie accompagniret habe. Die höhern hingegen (sinistrae) und die tyrischen oder serranischen Flöten dienten zum Accompagnement der lustigen Stellen. Man spricht dergleichen Stellen natürlicher Weise in einem höhern Tone aus, als die ernsthaften. In den Auftritten, wo Scherz und Ernst mit einander vermengt waren, brauchte man wechselsweise alle diese Arten von

a) *Horat. de arte poetica.*

Flöten. b) Diese Stelle wirft, meines Erachtens, ein grosses Licht auf die terenzischen Lustspiele, an denen so viel gelehrte Ausleger ihr Heil versucht haben, ohne etwas herauszubringen, worauf sich ein sichres Urtheil bauen liesse.

Ich habe schon im ersten Theile dieses Werkes angemerkt, daß die Römer zu des Donatus Zeiten vier verschiedne Gattungen der Komödie hatten. Die von der ersten Gattung, welche von dem Namen des Kleides, das die römischen Bürger trugen, togatae hiessen, waren sehr ernsthaft. Die tabernariae fielen schon etwas mehr ins Lustige; die atellanischen waren ihnen, aller Vermuthung nach, in diesem Stücke ähnlich, und die Mimen sind ganz gewiß eigentliche Possenspiele gewesen. Man darf sich also nicht darüber wundern, daß Donatus so weitläuftig von den Flöten handelt, deren man sich zur Begleitung der Recitation des Lustspieles zu bedienen pflegte.

Aus diesen Nachrichten des Donatus läßt sich auch eine Stelle des Plinius erklären, worinnen dieser Autor sagt, die linken und die rechten Flöten würden aus einerley Rohre verfertigt; nur mit dem Unterschiede, daß man zu den linken Flö-

b) Dextrae Tibiae sua grauitate seriam Comoediae dictionem pronuntiabant. Sinistrae et Serranae hoc est Tyriae acuminis suauitate jocum in Comoedia ostendebant. Vbi autem dextra et sinistra acta fabula inscribebatur, mistim jocos et grauitatem denuntiabat. *Fragm. de Trag. et Comoed.*

Flöten den untersten, zu den rechten hingegen den obersten Theil des Rohres nähme. c) Da der unterste Theil des Rohres dicker ist als der oberste, so muß er auch einen höhern Ton als dieser letztere von sich geben. Die Ursache davon kann man in allen Naturlehren finden. d)

Vielleicht macht man mir die Einwendung, daß ich die Schauspieler der Alten einer Sache wegen zu loben schiene, die bey uns für einen Fehler gehalten wird. Denn wenn man von einem Schauspieler sagt, er singe; so will man ihn damit tadeln. Ich antworte: Dieser Ausdruck enthält bey uns freylich einen Vorwurf; allein es kömmt solches blos von der eingeschränkten Bedeutung her, in welcher wir das Wort singen zu nehmen pflegen, wenn wir es von der theatralischen Declamation brauchen. Man ist einmal gewohnt, einen Schauspieler nur alsdann des Singens zu beschuldigen, wenn er zur Unzeit singt; wenn er ohne Verstand auf Ausrufungen verfällt, die sich zu dem, was er sagt, nicht schicken, und wenn er durch hochtrabende und emphatisch seyn sollende Töne ein falsches Pathos in seine Declamation bringen will; welches allezeit lächerlich ist. Hingegen sagt man einem Schauspieler nicht nach,

c) Eam arundinem, quae radicem antecesserat, laeuae tibiae conuenire, quae cacumen, dextrae. *Plin.* Lib. XVI. cap. 66.

d) Einige Anmerkungen über diese Stelle wird man in der Vorrede zu gegenwärtigem Theile antreffen.

daß er singe, wenn er die Seufzer, die scharfen und gelinden Accente, und alle die mannichfaltigen Töne niemals anders als am gehörigen Orte anbringt; gesetzt auch, daß er an den Stellen, wo es der Sinn der Worte erlaubt, eine Declamation braucht, die dem musikalischen Singen noch so nahe kömmt. Von der Actrice, welche noch bisweilen die Gewogenheit hat, die Rolle der Phädra in der racinischen Tragödie zu spielen, sagt man niemals, sie singe die Rede, welche sich anfängt: Juste ciel! Qu'ai-je fait aujourd'hui! obgleich ihre Declamation alsdann nur darinnen von dem musikalischen Singen unterschieden ist, daß die Töne nicht völlig so deutlich gehört, und nicht mit eben denselben Theilen der Sprachwerkzeuge ausgebildet werden, als bey einem, der im eigentlichen Verstande singt.

Nun sieht man aber wohl, daß das fehlerhafte Singen, wovon ich itzt geredt habe, den Schauspielern der Alten nicht Schuld gegeben werden dürfe. Sie hatten viele Jahre lang auf die Erlernung ihrer Kunst gewandt, wie ich weiter unten zeigen will; und fast ihre einzige und beständige Beschäfftigung war, daß sie Declamationen recitirten, welche von eigentlich dazu bestimmten Künstlern componirt wurden.

(o)

Neun=

Neunter Abschnitt.

Von dem Unterschiede, welcher sich zwischen der tragischen und komischen Declamation befand. Von denjenigen, welche die Declamation componirten. Betrachtungen über die Kunst, sie in Noten zu schreiben.

Es läßt sich gar nicht daran zweifeln, daß die tragische Declamation der Alten weit gesetzter und harmonischer gewesen sey, als ihre komische Declamation. Nun war aber schon die komische weit abwechselnder und fiel schon mehr ins Singende, als die Art, wie man im gemeinem Leben zu sprechen pflegt. Quintilian sagt, die komischen Schauspieler ahmten die gewöhnliche Sprache des Umganges zwar in etwas nach; sie wichen aber doch auch bis auf einen gewissen Grad davon ab. Sie verschönern, setzt er hinzu, ihre Aussprache durch diejenigen Zierrathen, deren die komische Declamation fähig ist. e)

e) Quod faciunt Actores comici, qui nec ita prorsus, vt nos loquimur, pronunciant, quod esset sine arte; nec procul tamen a natura recedunt, quo vitio perire imitatio; sed morem communis huius sermonis decore comico exornant. *Inst.* L. II. cap. 11.

Plato, nachdem er gesagt hat, daß diejenigen Dichter, welche beydes Tragödien und Komödien machen wollten, nicht gleich glücklich in beyden wären, setzt hinzu: Daß die tragische und die komische Gattung jede einen ganz eignen und besondern Schwung des Geistes erfodre, und zur Erläuterung dessen führt er an: **Daß die Komödien und die Tragödien nicht einmal von einerley Schauspielern aufgeführt würden.** f) Man ersieht auch aus verschiedenen andern Stellen der Alten, daß die Kunst eines **komischen** und eines **tragischen** Schauspielers zwo ganz verschiedene Künste gewesen; daher es auch etwas Seltnes war, wenn Ein Mensch sich mit beyden abgab. Quintilian sagt, Aesopus habe viel gesetzter declamirt, als Roscius, weil Aesopus nur in der Tragödie und Roscius nur in der Komödie zu spielen pflegte. Jedweder hatte also die Manieren derjenigen Scene angenommen, welcher er sich besonders gewidmet hatte. g) Horaz legt dem erstern eben diesen Charakter bey. h)

Lucian sagt in seiner Abhandlung **von der Saltation**, daß ein tragischer Schauspieler sich auf dem Theater sehr heftig geberde, daß er, gleich einem Rasenden sich bald dahin bald dorthin wende, und Klagen ausstosse, die kaum in dem Munde,

f) *Plato de Rep.* L. III.

g) Roscius citatior, Aesopus grauior fuit, quod hic Tragoedias, ille Comoedias egit. *Quint. Inst.* L. XI. cap. 8.

h) Quae grauis Aesopus, quae doctus Roscius egit.

de einer Weibsperson erträglich seyn würden. Ist es wohl auszustehn, setzt Lucian hinzu, daß Herkules mit einer Löwenhaut bedeckt und mit einer Keule in der Hand auf das Theater kömmt und Verse hertrillert, die eine Erzählung seiner Arbeiten enthalten?

Schon allein die von den Alten gegebne Definition der Tragödie und der Komödie könnte uns überzeugen, daß ihre Art diese Gedichte zu recitiren sehr verschieden gewesen seyn müsse. Ich will also weiter nichts mehr anführen, als dieses, daß die komischen Schauspieler eine Art von Pantoffeln trugen, die man soccos nannte; da hergegen die Tragödienspieler in dem Cothurn einhergiengen, i) welches eine Art von Halbstiefel mit sehr dicken hölzernen Sohlen war, wodurch der Körper eine ungewöhnliche Höhe bekam; wie wir aus dem Lucian, dem Philostratus und verschiednen andern Scribenten sehen, welche dieses alles täglich vor Augen hatten. Lucian k) benachrichtigt uns so gar, daß man sie um den Körper herum ausstopfte, damit sie die gehörige Dicke zu dieser unmäßig hohen Gestalt bekämen; und das was er davon sagt, wird durch einen Brief bekräftigt, den man dem h. Justinus dem Märtyrer zuschreibt. l)

Die Kleidungen, die Masken und die Verzierungen, deren man sich bey Vorstellung der Tra-

i) *Vita Apoll.* L. VI. k) In Orchesi.

l) Epist. ad Zenam et Sarenum.

gödien bediente, waren ebenfalls von denjenigen ganz unterschieden, welche man zur Komödie zu brauchen pflegte. m) Die Verzierungen, die man bey den Lustspielen anbrachte, liessen sich nicht auch bey den Trauerspielen auf dem Theater anbringen. n) Bey den leztern mußte man Paläste und andere prächtige Gebäude vorstellen; bey den erstern hingegen durften es nur Bürgerhäuser und andere schlechte Gebäude seyn. Ueberdieses bedienet sich sowohl Horaz als die übrigen Scribenten des Alterthumes, welche beyläufig von ihrer tragischen Declamation sprechen, solcher Ausdrücke, aus denen man schliessen kann, daß sie dasjenige gewesen seyn müsse, was wir singend nennen. Eben von dieser Seite her greifen diejenigen Alten sie an, die ihr, aus verschiedenen Ursachen nicht günstig waren. Der h. Justinus Martyr, nennet sie in der oben angeführten Schrift ein groß Geschrey. Der Verfasser des Buches wider die Schauspiele der Alten, o) welches man dem h. Cyprian zugeschrieben, nennt sie illas magnas tragicae vocis insanias. Tertullian sagt in dem kleinen Werke, welches er über eben diese Materie verfertigt hat, daß die tragischen Schauspieler aus Leibeskräften schrien; p) und Apulejus bedienet sich eben derselben Worte, um eben dieselbe Sache auszudrücken. q) Der komische Schauspie-

m) *Onom. Poll.* Lib. IIII. cap. 8.

n) *Vitruv.* L. V. cap. 8.

o) De spectaculis.

p) Tragoedo vociferante.

q) Comoedus sermocinatur, Tragoedus vociferatur. *Florid.* L. III.

spieler, sagt er, recitirt; der tragische aber schreyt aus vollem Halse. **Lucian**, der uns in der Unterredung des Solon mit dem Anacharsis eine lesenswürdige Beschreibung von den Personen der Komödien und Tragödien hinterlassen hat, läßt darinnen diesen scythischen Weltweisen sagen, daß die Schauspieler in der Komödie mit solchem Nachdrucke declamirten, als die in der Tragödie zu thun pflegten. r)

Daher auch Quintilian gegen diejenigen Lehrer der Beredsamkeit, welche ihre Schüler eben so declamiren liessen, wie man auf dem Theater declamirte, in solchen Eifer geräth, daß er beynahe schilt. Wie er denn auch auf diejenigen Redner sehr übel zu sprechen ist, welche sich auf gleiche Weise vor Gerichte hören liessen. s) Nicht etwann, als ob er eine eigensinnige Abneigung gegen die Schauspieler gehabt hätte: Denn diese hatte er eben so wenig als Cicero. Er sagt uns, Demosthenes habe seine Stärke im Declamiren dem Komödianten **Andronikus** zu danken gehabt. t) Er erlaubt den jungen Leuten, die es in der Beredsamkeit weit bringen wollen, nicht nur, die Geberdenkunst zu erlernen; sondern er ist es so gar zufrieden, daß sie sich einige Zeit von einem Komödianten unterrichten lassen, und unter seiner Anfüh-

rung

r) In Gymn.

s) *Quint. Inst.* L. XI. cap. 3.

t) Dandum aliquid Comoedo quoque, dum eatenus, quatenus pronuntiandi scientiam futurus orator desiderat. *Quint. Inst.* L. I. cap. 3.

rung die Kunst der Aussprache studiren. Noch an einem andern Orte sagt er, u) sein Schüler müsse sich verschiednes von einem Komödianten lehren lassen.

Ich will noch einige Stellen aus den Alten anführen, die meine Meynung bestätigen, oder doch wenigstens die Sache selbst noch weiter aufklären. Man hat sie bisher nicht aller verdienten Aufmerksamkeit gewürdiget; weil sie unter den Sachen, bey deren Gelegenheit sie von den Verfassern waren geschrieben worden, gleichsam vergraben lagen. Sie werden sich also mehr Aufmerksamkeit zuziehen, wenn man sie beysammen sieht; weil sie einander solchergestalt viel Klarheit und Deutlichkeit mittheilen.

Diejenigen, so mit dem alten Griechenlande nicht unbekannt sind, werden ohne Verwunderung gelesen haben, daß allda die Dichter selbst die Declamation zu ihren Stücken verfertigten. „Der „Musikus und der Dichter waren damals in Ei„ner Person beysammen,„ sagt Cicero, wenn er von den alten griechischen Poeten redet, welche die Melodey und das Sylbenmaaß erfunden hatten. x)

In

u) Debet etiam docere Comoedus, quomodo narrandum, etc.

Ibid. Lib. I. cap. 12.

x) Musici qui erant quondam iidem Poetae.

De Orat. L. III.

In Rom hingegen machte das Componiren der Declamation dramatischer Stücke eine Kunst für sich allein aus. Auf den Ueberschriften der terenzischen Komödien siehet man neben dem Namen des Verfassers und dem Namen des Principales von der Schauspielergesellschaft, welche das Stück aufgeführt hatte, auch noch den Namen desjenigen, von dem die Declamation verfertigt worden war; lateinisch: Qui fecerat modos. Die gewöhnliche Bedeutung dieses Ausdruckes habe ich schon oben erklärt. Dem Donatus zu Folge war es y) gebräuchlich, daß der, welcher die Declamation eines Stückes verfertigte, seinen Namen auf den Titel neben dem Namen des Dichters und des Vornehmsten von derjenigen Gesellschaft setzte, die es aufgeführt hatte. z) Vornämlich die Declamation der **Canticorum** oder der Monologen, welche eine ganz besondere Art der Ausführung erfoderte, wie ich weiter unten zeigen will, wurde niemals von dem Verfasser des Stückes selbst componirt; sondern von Leuten, welche die musikalischen Wissenschaften ordentlich studirt hatten, und sich blos und allein darauf legten, dramatische von andern verfertigte Stücke aufführen zu lassen. Eben diese sind es auch, welche beym Quintilian, in einer Stelle, die ich bald anführen werde,

y) Fragm. de Trag. et Com.

z) Qui modos faciebat, nomen in principio fabulae et scriptoris et actoris et suum superimponebat. Nach der Verbesserung dieser Stelle von Gerhard Voßius Poet. Lib. II. cap. 28.

werde, artifices pronuntiandi heissen. Donatus, den wir eben angeführt haben, sagt; „Die Cantica wurden nicht von ihrem Verfasser selbst, „sondern von einem eigentlichen Musikus mit Melodien versehen.„ a)

Cicero bedienet sich ebenfalls des Ausdruckes facere modos, wenn er von denen redet, welche die Declamation zu theatralischen Stücken componirten. Nachdem er gesagt hat, daß Roscius mit Fleiß gewissen Stellen seiner Rolle nicht allen den Nachdruck durch die Geberden ertheilt habe, welchen der Innhalt der Verse hätte annehmen können; nachdem er gesagt, daß Roscius gewisse Schatten in seine Action gebracht habe, damit er andere Stellen, die sich vorzüglich ausnehmen sollten, desto mehr erheben könnte, setzt er hinzu: Dieser Kunstgrif thut seine Wirkung so unfehlbar, daß die Poeten und die Componisten der Declamation eben so bald darhinter gekommen sind, als die Schauspieler. Sie verstehen sich alle darauf, ihn zu seiner Zeit anzubringen. b)

Die

a) Modis cantica temperabantur, non a Poeta, sed a perito artis Musices factis.

b) Nunquam agit hunc versum Roscius eo gestu, quo potest:

Nam sapiens virtuti honorem, praemium, haud praedam petit.

Sed abiicit prorsus vt in proximos:

Ecquid video? ferro saeptus possidet sedes sacras, etc.

Incidat, aspiciat, admiretur, stupescat; Quid ille alter? *Quid petam praesidii?*

Quam

Die Componisten der Declamation liessen ihre Melodie bald steigen, bald sich senken, wie es ihnen zu ihren Absichten am dienlichsten schien, und brachten eine kunstmäßige Mannigfaltigkeit in ihre Recitation: Bisweilen componirten sie eine Stelle in tiefern Tönen, als es der Sinn der Poesie zu erfodern schien; allein dieses thaten sie, damit die hohen Töne, welche der Schauspieler einige Verse nachher nehmen mußte, eine desto stärkere Wirkung thäten. Eben so machte es die Schauspielerinn, welche Racine selbst die Rolle der Monime im Mithridates spielen gelehrt. Racine, ein eben so grosser Declamator, als Dichter, rieth ihr, die Stimme in folgenden Versen noch mehr, als es der Innhalt derselben zu erfodern schien, sinken zu lassen:

- - - Si le sort m'eut donnée à vous,
Mon bonheur dépendoit de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eut envoyé ce gage,
Nous nous aimions. c)

Damit sie die Worte

- - - Seigneur vous changez de visage

desto

Quam leniter, quam remisse, quam non actuose? instat enim,

O pater! o patria! o Priami domus!

In quo tanta commoueri actio non posset, si esset consumta superiore motu et exhausta. Neque id actores prius viderunt, quam ipsi Poetae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus vtrisque summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur. *De oratore* Lib. III.

c) Act. 3. sc. 3.

desto leichter eine Octave höher aussprechen könnte, als sie nous nous aimions ausgesprochen hatte. Dieser plötzliche Aufschwung der Stimme im Declamiren druckte die Bestürzung der Monime vortrefflich aus, in welche sie diesen Augenblick gerathen mußte, da sie entdeckte, daß ihre Leichtgläubigkeit gegen den Mithridates, der ihr nur ihr Geheimniß abzulocken gesucht, sie und ihren Liebhaber in die äusserste Gefahr gestürzt hatte.

Wenn man die Stellen der Alten, welche von ihren theatralischen Vorstellungen handeln, verstehen will; so muß man, wie mich deucht, einige Kenntniß von dem haben, was auf unsern neuern Schaubühnen vorgeht, und so gar solche Personen darum befragen, welche diejenigen Künste treiben, die wenigstens in einiger Verwandschaft mit denen stehen, die bey den Alten in Flore waren, nunmehr aber verloren gegangen sind. Dergleichen sind die Kunst der Geberden und die Kunst, Declamation zu componiren und in Noten zu setzen. Durch die Auslegungen, welche von berühmten Gelehrten, die sich aber nirgends weiter, als in ihrem Cabinete umgesehen hatten, über diese Stellen gemacht worden sind, werden sie schlecht aufgeklärt; und ich wollte eben so gern einen Commentarius über den Tacitus lesen, der von einem Karthäusermönche geschrieben wäre.

Aus dem Quintilian sieht man, daß die, qui faciebant modos, oder die Componisten der Decl ama-

clamation nach der Zeit artifices pronuntiandi, von Wort zu Wort, Artisten im Aussprechen genannt wurden. d) Ich will die ganze Stelle anführen, wenn ich von den Masken reden werde, deren sich bey den Alten die Schauspieler bedienten.

Man wird leicht begreifen, wie die Alten ihre Declamation, selbst die zur Komödie, haben componiren können; wenn man nur bedenkt, daß in ihrer Musik die Fortschreitung durch noch kleinere Intervallen geschehen konnte, als diejenigen, welche in unserer Musik die allerkleinsten sind. Was die Art anlangt, mit welcher diese Declamation geschrieben wurde, so habe ich schon im vierten Abschnitte dieses Theiles gezeigt, daß sie, aller Wahrscheinlichkeit nach, vermittelst der Accente verzeichnet worden.

Die Kunst alle Arten von Melodien in Noten zu schreiben, war in Rom schon zu Cicerons Zeiten sehr alt. Sie war schon daselbst bekannt, ehe man noch ein Theater hatte. Nachdem Cicero erzählt hat, was die Pythagoräer, zufolge ihrer Ordensregeln, wenn ich so reden mag, für einen Gebrauch von der Musik machten; nachdem er gesagt, daß Numa, der zweyte König der Römer, viele Gebräuche aus der Schule des Pythagoras in

d) Itaque in iis, quae ad scenam componuntur fabulis, artifices pronuntiandi. *Quint. Inst.* Lib. XI. cap. 3.

in seinen kleinen Staat eingeführt habe: So nennt er zum Beweise dessen die Gewohnheit, bey Tische das Lob grosser Männer mit einem Accompagnement von Blasinstrumenten zu singen. Und hieraus, setzt er hinzu, läßt sich darthun, daß man schon damals die Declamation der Verse sowohl, als die musikalischen Melodeyen in Noten habe schreiben können. e) Was die Römer unter dem in dieser Stelle gebrauchten Worte carmen verstanden, das habe ich schon oben erklärt. Cicero sagt auch noch im fünften Buche seiner tusculanischen **Untersuchungen**, da er von den Vergnügungen redet, welche dem noch bleiben, der das Unglück gehabt hat, sein Gehör zu verlieren: Wenn ein solcher an schönen Gesängen grosses Wohlgefallen hätte, so würde er vielleicht mehr Vergnügen beym Lesen derselben empfinden, als er vorher bey Anhörung derselben empfunden hätte. f) Cicero setzt voraus, daß, überhaupt zu reden, jedermann so viel davon verstehe, daß er wenigstens eine ziemliche Anzahl derselben lesen könne; und folglich müssen auch die meisten vermittelst der Accente in Noten geschrieben gewesen seyn.

Hier

e) Morem apud maiores tunc epularum fuiſſe, vt deinceps qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes; ex quo perſpicuum eſt, tantus tunc fuiſſe deſcriptos vocum ſonis, et carmina: quanquam id quidem etiam duodecim tabulae declarant, condi iam ſolitum eſſe carmen. *Quaeſt. Tuſc.* L. IIII.

f) Et ſi cantus eos forte delectant, maiorem percipi poſſe legendis his quam audiendis voluptatem.

Hier ist endlich noch eine Stelle aus dem Livius, g) welche schon allein hinlänglich beweisen könnte, daß die Alten die Declamation theatralischer Stücke componirt, in Noten geschrieben, und mit einem Accompagnement von Blasinstrumenten aufgeführt haben. Dieser Autor hat für gut gefunden, eine kurze Abhandlung über den Ursprung und die Schicksale der Schauspiele zu Rom in sein siebendes Buch einzuschalten. Nachdem er erzählt hat, daß im dreyhundert und neunzigsten Jahre, nach Erbauung der Stadt, eine Pest in Rom gewütet, zu deren Abwendung man Spiele angestellt, welche in Vorstellungen theatralischer Stücke bestanden, so setzt er hinzu: Die Kunst solcher Vorstellungen war damals etwas Neues in Rom; man kannte noch weiter nichts daselbst, als die Schauspiele des Circus. Daher hatte man die Schauspieler, welche damals ihre Kunst auf unserm Theater sehen liessen, aus Hetrurien müssen kommen lassen; und diese spielten nach der Weise ihres Landes. Sie machten nämlich noch so ziemlich gute Geberden nach dem Takte einer auf Blasinstrumenten gespielten Melodey; indem sie zugleich Verse recitirten, die noch keine componirte Declamation hatten, wornach sie ihre Action hätten einrichten müssen. Weil aber unsere jungen Leute an theatralischen Vorstellungen grossen Geschmack fanden, so wurde die Kunst sehr bald vollkommner. Anfangs recitirte man nur Verse, die aus dem Stegereife gemacht waren; bald dar-

g) *Liv. Hist.* Lib. VII.

auf aber lernte man, sagt Livius, auch ganze, ordentlich angelegte Stücke verfertigen, und zu der Zeit des Dichters Andronikus h) hatte man die Recitation einiger von diesen Stücken schon regelmäßig gemacht, zur Bequemlichkeit der Flötenspieler in Noten gesetzt und auch die Geberden darnach eingerichtet. i)

Ich habe verschiedene Musikos gefragt, ob es wohl sehr schwer seyn würde, Charaktere zu erfinden, vermittelst deren man die auf unserm Theater übliche Declamation in Noten schreiben könnte. Accente haben wir nicht genug, daß wir selbige, wie die Alten thaten, dazu brauchen könnten. Ich bekam zur Antwort, es sey gar wohl thunlich, und man könnte sich noch dazu gar füglich unserer musikalischen Noten bedienen; wofern man ihnen nur nicht mehr als die Hälfte ihrer gewöhnlichen Intonation gäbe. Diejenigen Noten z. E., welche in der Musik halbe Töne gelten, müßten in der Declamation nur Viertheiltöne andeuten.

h) Nach Erbauung der Stadt im Jahre 514.

i) Caeterum sine carmine vllo, sine imitandorum carminum actu, ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. Imitari deinde eos iuuentus, simul inconditis inter se iocularia fundentes versibus, coepere: nec absoni a voce motus erant - - - Nomen histrionibus inditum, qui non sicut ante Fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant, sed impletas modis satyras, descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant.

ten. Solchergestalt würde man die kleinsten Erhebungen und Senkungen der Stimme, welche sich von dem Gehöre bemerken lassen, in Noten schreiben können.

Unsere französischen Verse haben zwar ihr Sylbenmaaß nicht so in sich, wie die griechischen und römischen Verse das ihrige. Allein es ist mir gesagt worden, daß man in der Declamation ebenfalls den Noten nur die Hälfte ihrer gewöhnlichen Dauer geben dürfte. Eine weisse könnte die Geltung einer schwarzen, eine schwarze die Geltung eines Achtels und so die übrigen nach eben diesem Verhältnisse bekommen; gleichwie man es schon mit der Intonation gemacht hätte.

Man würde freylich nicht gleich Leute finden, denen diese Art von Musik so geläufig wäre, daß sie die Noten geschwind lesen und richtig angeben könnten. Allein selbst Knaben von funfzehn Jahren müßten es durch einen sechsmonathlichen Unterricht so weit darinnen bringen können. Die Werkzeuge ihrer Stimme würden sich eben so bald dazu einrichten, diese sprechenden Töne anzugeben, als sie sich an die Intonation der singenden Töne gewöhnen. Die Uebung und die aus der Uebung entstehende Fertigkeit sind in Ansehung der Stimme eben das, was der Bogen und die Hand des Violinisten in Absicht auf die Violine sind. Kann man sich diese Intonation wohl schwer vorstellen? Es käme blos darauf an, daß man die Stimme

dazu gewöhnte, dasjenige methodisch zu thun, was sie bey dem gewöhnlichen Sprechen alle Tage thut. Man redet da zuweilen geschwind, zuweilen langsam. Man bedient sich aller Arten von Tönen, und läßt die Stimme aufwärts und abwärts durch alle möglichen Arten von Intervallen fortschreiten. Die in Noten geschriebne Declamation würde nichts anders seyn, als die in Noten gebrachten Töne der Aussprache mit ihrem Tempo. Gewiß, nach dergleichen Noten zu recitiren würde bey weitem nicht so schwer seyn, als zu gleicher Zeit Worte zu lesen, die man noch niemals gelesen hat, und nach Noten die man vorher nicht durchgesehen, diese Worte zu singen und sie auch noch mit dem Claviere zu begleiten. Gleichwohl lernen selbst Frauenzimmer diese drey Dinge zu gleicher Zeit verrichten.

Was die Art und Weise betrifft, die Declamation in Noten zu schreiben, so könnte sie, man mögte nun die vorhin angegebne oder irgend eine andre wählen, doch nicht so schwer unter gewisse Regeln und zur wirklichen Ausübung zu bringen seyn, als die Erfindung der Kunst, die Schritte und Figuren eines von acht Personen getanzten Balletes in Noten zu setzen; besonders wenn der Schritte so vielerley und die Figuren so durch einander geschlungen sind, als in unsern itzigen Tänzen. Gleichwohl ist Feuillee mit der Erfindung dieser Kunst zu Stande gekommen, und seine Noten lehren den Tänzer so gar, was er mit den Ar-

men zu thun hat. Ich will noch hinzusetzen, daß seine Chorographie erst im Jahre 1706 herausgegeben worden ist: Gleichwohl können die Kunstverwandten des Verfassers sowohl in Frankreich als in andern Ländern selbige schon ganz fertig lesen.

Zehender Abschnitt.

Fortsetzung des Beweises, daß die Alten ihre Declamation in Noten schrieben. Von den Veränderungen, die um die Zeiten des Augustus mit der Declamation der Römer vorgiengen. Diese Veränderungen werden mit denjenigen verglichen, die unter Ludwig XIIII. in unserer Musik und in unserm Tanze vorgegangen sind.

Nunmehr will ich auf die historischen Beweise kommen, welche darthun, daß die Alten die Declamation ihrer Theaterstücke in Noten schrieben. In einer Sache, wie diese ist, haben dergleichen Beweise ein ganz anderes Gewicht, als eine auf blosse Möglichkeiten gebaute Muthmassung haben kann.

So oft Cicero von der Declamation dramatischer Verse redet, so redet er nicht so davon, wie wir von der Declamation der Verse des Corneille, welche willkührlich ist, zu reden pflegen. Er redet davon, als von einer bestimmten Melodey, nach welcher diese Verse einmal wie das andere ausgesprochen wurden. Er redet davon, als von einer Schönheit, die den Versen, welche er anführt, eben so eigenthümlich sey, als diejenige, so aus den darinnen enthaltenen Gedanken und dem Ausdrucke entspringt. Er führt z. E. einige Verse aus einem Trauerspiele an und setzt hinzu: „Vor„treffliche Verse! Inhalt, Ausdruck und Melo„dey, alles ist trauervoll.„ 1) So würden wir eine Stelle aus den Opern des Lülli loben.

Cicero redet an verschiednen Orten seiner Werke von den Schauspielen des **Livius Andronikus**, des **Ennius** und **Nävius**, dreyer Dichter, die ohngefähr zweyhundert Jahre vor seiner Zeit lebten, als von Declamationen, welche zu den Zeiten gedachter Poeten componirt worden, und die man damals, als er schrieb, noch immer beybehielt. Wenn diese Declamation nicht schriftlich abgefaßt gewesen wäre, würde sie sich wohl so lange haben erhalten können? Man urtheile, ob ich an dem Sinne der Worte des Cicero etwas ändere. „Wir haben, sagt er, an statt der simpeln „und ernsthaften Musik, die in den Schauspielen „des

1) Praeclarum carmen, est enim rebus, verbis et modis lugubre. *Quaest. Tusc.* Lib. V.

„des Nävius und des Livius Andronikus „herrscht, eine so muthwillige Musik einführen „sehen, daß die Schauspieler, um dem Takte „derselben zu folgen, genöthigt sind, Kopf und „Augen zu verdrehen, und sich, wie verrückte Leu„te, zu bezeigen.„ m) So drückt er sich aus, nachdem er gesagt hat, daß Plato nicht so gar Unrecht habe, wenn er behauptet, man könne in einem Lande keine Veränderung mit der Musik vornehmen, ohne daß solches eine merkliche Veränderung in den Sitten der Einwohner nach sich zöge. Man hat schon gesehen, daß bey den Alten die Geberden der Schauspieler dem Takte eben sowohl unterworfen waren, als die Recitation selbst.

Man fieng also zu Cicerons Zeiten an, die theatralische Declamation zu verändern. Hundert Jahre nach dem Cicero fand sie Quintilian schon so voller weibischen Töne und so frech, daß er seinem Rathe, die Kinder in der Musik unterrichten zu lassen, die Anmerkung beyfügt: Er meyne aber nicht diejenige Musik, die damals auf den Theatern herrschte, und von einem weichlichen und wollüstigen Geschmacke so angesteckt wäre, daß sie, wie er sagt, einen guten Theil dazu

m) Ego nec tam valde id timendum, nec plane contemnendum puto. Illa quidem musica, quae solebat quondam complecti seueritatem iucundam Liuianis et Naeuianis modis, nunc videtis, vt eadem exultent, ceruices oculosque pariter cum modorum flexionibus torqueant. *Cic. de Leg.* L. II.

beytrage, das Wenige, was noch von einem männlichen Geiste in ihnen übrig wäre, vollends zu ersticken. n) Die Alten alle waren der Meynung, daß der in einem Lande herrschende Charakter der Musik einen grossen Einfluß auf die Sitten der Einwohner desselben habe. Wer sollte es wohl wagen, eine so allgemeine Meynung, die sich auf Erfahrungen gründete, und zwar auf die eigne Erfahrung derer, welche sie niedergeschrieben; wer, sag ich, sollte es wagen, eine so allgemeine Meynung zu verdammen, da wir eine so unvollkommne Kenntniß von der alten Musik haben? Ich will die Philosophie, auf die man sich in unserm Jahrhunderte so ausserordentlich legt, den Ausspruch thun lassen. Selbst heutiges Tages kann man an denjenigen Orten, wo die Einwohner verschiedner Religion sind, bemerken, daß das Volk nach geendigtem Gottesdienste nicht mit einerley Gemüthsverfassung aus der Kirche kömmt. Dieser leichte Eindruck wird so gar zur Gewohnheit; daher der Regent in einigen von diesen Ländern genöthigt gewesen ist, das protestantisch gewordene Volk durch öffentliche Befehle dahin zu bringen, daß es sich Sonntags nach dem Gottesdienste eben die Ergötzlichkeiten macht, die es sich aus eignem Antriebe zu machen pflegte, ehe es den äusserlichen Gottesdienst zugleich mit seinem

n) Non hanc a me praecipi, quae nunc in scenis effeminata et impudicis modis fracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit. *Quint. Inst.* Lib. I. cap. 2.

seinem Glaubensbekenntnisse veränderte. Doch diese Materie würde bald zu ernsthaft werden; ich komme also wieder zu meinem Zwecke.

Wer kein anderes Theater kennt, als das französische, der wird den ganzen Sinn der angeführten Stelle des Quintilian nicht sogleich einsehen. Denn ob man gleich auf demselben einige ziemlich schlüpfrige Stücke gespielt; so hat man doch noch immer, sowohl in den Geberden als in den Tönen den Wohlstand sehr beobachtet. Allein in andern Ländern giebt es Schaubühnen, wo man Tag für Tag in den vom Quintilian getadelten Fehler fällt; indem man alle Töne und Accente (anderer Muthwilligkeiten zu geschweigen,) nachahmt, deren sich Leute, die eben in der Hitze einer wollüstigen Leidenschaft sind, zu bedienen pflegen, wenn sie sich nun in völliger Freyheit befinden.

Aus Horazens Poetik sieht man wohl, daß der Fehler, welchen Quintilian der theatralischen Declamation seiner Zeiten vorwirft, daher gekommen sey, daß man sie, von Seiten der Recitation sowohl als der Geberden, hatte lebhafter, affectreicher und ausdrucksvoller machen wollen, als sie in den vorhergehenden Zeiten gewesen war. Da Horaz nach dem Cicero und vor dem Quintilian geschrieben hat, so verlohnt sichs der Mühe, dasjenige zu untersuchen, was er von den mit der theatralischen Declamation vorgegangnen Veränderungen und von dem Unterscheide sagt, der sich

damals

damals zwischen der neuen und alten Art zu recitiren befand.

Vormals, sagt Horaz, bediente man sich, weder zum Accompagnement noch zur Ausfüllung in den Chören, solcher Flöten, die dadurch, daß man ihnen einen metallenen Zusatz gegeben, der Tuba nahe kamen. Die damaligen Blasinstrumente waren ganz einfach und hatten nur wenig Löcher, folglich auch nur einen kleinen Umfang von Tönen. o) Itzt aber, setzt Horaz hinzu, hat sich alles dieses verändert. Denn erstlich ist die Bewegung geschwinder geworden, daher sie ihre vorige Ernsthaftigkeit verloren hat. Zweytens hat man den Umfang der Töne auf den Instrumenten grösser gemacht, als er vordem war. p) Da man also gegenwärtig in mehrern Tonarten declamirt, als man vorzeiten pflegte, so braucht man itzt auch mehr Töne zur Declamation, als sonst. Die Schauspieler müssen itzt weit mehr Töne mit ihrer Kehle heraus bringen, als sie ehedem nöthig hatten; wenn sie diesen neuen Instrumenten folgen wollen, von deren Sayten sie ohne Verschonen bestraft werden, so oft sie einen Fehler begehen. In der That mußten die Fehler, welche man im Declamiren machte, um so viel merklicher

o) Tibia non vt nunc orichalco vincta, tubaeque
Aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco
Aspirare et adesse choris erat vtilis.

De arte poet.

p) Accessit numerisque modisque licentia maior.

cher werden, je mehr die Declamation dem Singen nahe kam.

Man erlaube mir, zur Erläuterung dieser Stelle aus dem Horaz, etwas Aehnliches anzuführen, welches mit dem Kirchengesange vorgegangen ist. Der h. Ambrosius brauchte in dem Gesange, der noch itzt der ambrosianische heist, nicht mehr als vier Modos, welche man die authentischen nennt. Dadurch wurde dieser Gesang freylich ernsthafter, aber es war auch weniger Schönheit und Ausdruck darinnen. Von funfzehn Sayten oder Hauptnoten, welche das System der harmonischen Musik hatte, kamen vier, nämlich der höchste und die drey tiefsten, in dem ambrosianischen Gesange gar nicht vor. Als ihn der h. Ambrosius componirte, waren die Theater noch offen, und man recitirte daselbst in eben der Sprache, in welcher man beym Gottesdienste sang. Vermuthlich wollte Ambrosius nicht, daß man in der Kirche Töne hören sollte, die eigentlich und am meisten auf dem Theater vorkamen. Der h. Gregorius, welcher ungefähr funfzig Jahre nach Verschliessung der Schaubühnen den so genannten gregorianischen Gesang einführte, q) brauchte acht Modos dabey; indem er zu den vieren, deren sich der h. Ambrosius bedient hatte, noch die plagalischen hinzu that. In dem gregorianischen Gesange kamen alle funfzehn Sayten der alten Musik vor; und Jedermann fand den gregorianischen Gesang so

q) Gegen das Jahr 500.

so sehr viel schöner, als den ambrosianischen, daß die gallischen Kirchen schon unter unsern Königen von der zweyten Linie den ambrosianischen Gesang abschafften und den gregorianischen an dessen statt einführten.

Ich lasse den Horaz das Wort wieder nehmen. Auch die Schauspieler haben sich genöthigt gesehen, die Geberden schneller zu machen, und mit der Aussprache mehr zu eilen; weil man ein geschwinderes Tempo angenommen hatte. Es wurde so gar nothwendig, daß der Instrumentist, um dem declamirenden Schauspieler desto näher zu seyn, oft auf der Bühne von einem Orte zum andern gehen mußte; damit dieser die schwer zu treffenden Töne, welche jener ihm mit der Flöte angab, desto deutlicher hören könnte. Auf solche Weise ist unsere theatralische Declamation so lebhaft und so heftig geworden, daß der Schauspieler, welcher am gesetztesten recitiren sollte; daß eine Person, welche tiefe Betrachtungen über die Zukunft anstellt; dennoch ihre weisesten Aussprüche mit solch einer Heftigkeit vorbringt, als nur immer die Priesterinn zu Delphos thun kann, wenn sie die Orakel von ihrem Dreyfusse kund macht. r)

Die

r) Sic priscae motumque et luxuriem addidit arti
Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem:
Sic etiam fidibus voces creuere seueris,
Et tulit eloquium insolitum facundia praeceps;
Vtiliumque sagax rerum, et diuina futuri,
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis,

Die eilfertigen Geberden dieser Schauspieler konnten freylich wohl denen, die an eine einfachere und langsamere Declamation gewohnt waren, als unnatürliche Bewegungen vorkommen. Eben so würde denen, welche nie andere Schauspieler, als englische, gesehen hätten, die Declamation der italienischen Komödianten nichts besser, als eine Declamation unsinniger Leute, zu seyn scheinen. Die neue Art zu recitiren mußte also den Römern anfangs sehr ausserordentlich vorkommen: Nachher aber werden sie sich daran gewöhnt haben; weil man sich leicht an etwas Neues gewöhnt, welches mehr Action und Leben in die theatralischen Vorstellungen bringt.

Ja man hat gute Gründe zu glauben, daß die erste Ursache von der Veränderung, welche zu Cicerons Zeiten mit der theatralischen Declamation vorgieng, die war, daß die Römer ihre Art auszusprechen damals veränderten; weil sie seit hundert Jahren viel Umgang mit den Griechen hatten, und selbst die Künste und Wissenschaften bey ihnen studirten. Das Theater that also weiter nichts, als daß es die grosse Welt nachahmte und sein Original copirte.

Cicero selbst sagt, daß die Aussprache der Römer zu seiner Zeit von der Aussprache ihrer Vorfahren sehr unterschieden gewesen. Sie war mit Accenten, mit Aspirationen, und andern von

den

den Ausländern angenommenen Abänderungen der Stimme ganz überhäuft. Dieses ist es eben, was Cicero eine ausländische neue Mode, peregrinam insolentiam nennt. Wir wollen, läßt er den Crassus sagen, die alte Aussprache nach derjenigen beurtheilen, deren sich noch in unsern Zeiten einige Frauen bedienen. Da die Frauenzimmer weniger unter Leute kommen, als die Mannspersonen, so pflegen sie auch die in ihrer Kindheit erlernte Aussprache nur sehr wenig zu verändern. Wenn ich, fährt Crassus fort, meine Schwiegermutter Lälia reden höre, so ist mir, als hörte ich die Stücke des Plautus und Nävius recitiren; denn ihre Aussprache ist ganz einfach, ohne einen gesuchten Nachdruck und ohne die Accente und Abänderungen der Stimme, die wir aus fremden Sprachen in die unsrige aufgenommen haben. Kann ich nicht mit gutem Grunde schliessen, daß der Vater der Lälia eben so gesprochen, wie sie selbst zu sprechen pflegt? s) Ich habe diese Stelle schon oben als einen Beweis angeführt, daß die Declamation der Schauspiele kein eigentlicher Gesang gewesen, weil sie der gemeinen Art zu sprechen so nahe kam. Ein Volk kann

s) Equidem cum audio socrum meam Laeliam, facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conseruant, quod multorum sermonis expertes tenent semper, quae prima didicerunt; sed eam sic audio, vt Plautum mihi ac Naeuium videar audire, sono ipso vocis ita recto et simplici, vt nihil ostentationis aut imitationis afferre videatur, ex quo sic locutum eius patrem iudico. *Cic. de Orat.* L. III.

kann eben so wohl eine andere Art auszusprechen annehmen, als es seine ganze Sprache verändern kann. Unter der Regierung Heinrichs IV. wurde der gaskonische Ton und Accent am französischen Hofe Mode; allein es hatte beydes mit der Regierung dieses Königes ein Ende, der die Gaskonier liebte, und sie vorzüglich vor seinen übrigen Unterthanen beförderte, weil er in ihrer Provinz gebohren und erzogen war.

Wenn die Aussprache eines Volkes geschwinder und accentuirter wird, so muß diese Nation nothwendig auch lebhaftere und häufigere Geberden machen. Es folgt solches aus der Einrichtung des menschlichen Körpers. Gestus cum ipsa orationis celeritate crebescit, sagt Quintilian. t) Daher dieser Autor, nachdem er die Regeln gelobt hat, welche Cicero den Rednern in Ansehung der Geberden giebt, hinzusetzt: Wir in unsern Zeiten sind gewohnt, lebhaftere Geberden zu sehen; und fodern daher auch von unsern Rednern eine heftigere Action. u)

Der jüngere Plinius, der Quintilians Schüler gewesen war, schreibt an einen seiner Freunde, er schäme sich ihm zu wiederholen, was die Redner, die er eben gehört, vorgebracht, und mit welcher

t) *Quint. Inst.* Lib. XII. cap. 3.

u) Sed iam recepta est actio paulo agitatior etiam et exigitur.

cher weibischen Aussprache sie es vorgetragen hätten. x) Wenn man gar zu viel Ausdruck in die Declamation bringen will, so muß man in die zween äussersten einander entgegen gesetzten Fehler fallen. Bisweilen wird die Declamation allzu heftig und allzu voll von übertriebnen Tonwechselungen seyn, und ein andermal wird sie ganz kraftlos bleiben. Wie denn Plinius eben derselben Declamation, die er ihrer Weichlichkeit halben getadelt hat, auch den Vorwurf macht, daß sie manchmal in ein unmäßiges Geschrey ausarte. y) Eben dieser Autor erzählt, daß Domitius Afer, ein in der römischen Geschichte berühmter Redner, der ungefähr dreyßig Jahre nach Cicerons Tode angefangen haben mag, sich öffentlich hören zu lassen, die neue Art zu declamiren den Untergang der Beredsamkeit genannt habe. Artificium hoc periit, sagte er, da er von einigen jungen Leuten öffentliche Reden hatte halten hören. Vielleicht aber war seine Kritik ein übertriebner Tadel. So viel ist wenigstens gewiß, daß dieser Redner in einem Geschmacke declamirte, der demjenigen, den er tadelte, gerade entgegen gesetzt war. Denn er sprach alles sehr ernsthaft und langsam aus. Cum apud Centumuiros diceret grauiter et lente; hoc enim illi actionis genus erat, sagt Plinius vom Afer. Es ist auch gar nicht meine Absicht, durch Anführung aller dieser Stellen zu bewei-

x) Pudet referre, quae et quam fracta pronunciatione dicantur. *Plin. Epist.* XIIII. Lib. 12.

y) Er nennt sie immodicum insolitumque clamorem.

beweisen, daß die Römer Unrecht gethan, da sie ihre Declamation veränderten: Sondern ich will nur zeigen, daß sie dieselbe wirklich verändert und zu Cicerons Zeiten den Anfang damit gemacht haben.

Allem Anscheine nach übertrieb man die Sache; denn selten halten die Menschen die Mittelstrasse; daher vermuthlich die Componisten der Declamation, die Instrumentisten und die Schauspieler einander im Ausdrucke zu übertreffen gesucht haben. So geht es gemeiniglich mit allen Neuigkeiten, an denen das Publicum Geschmack findet. Einige Künstler bleiben innerhalb der Schranken, die ihnen die Vernunft vorschreibt; andere aber gehen darüber hinaus und fallen in die äussersten Ausschweifungen.

Die Musik hat in Frankreich seit achzig Jahren beynahe eben das Schicksal gehabt, welches die Declamation zu Cicerons Zeiten in Rom hatte. Vor hundert und zwanzig Jahren waren die Musiken, welche man in Frankreich componirte, allgemein zu reden, nichts anders als eine Folge von langen Noten, und das was die Musici bisweilen das grosse Fa nannten. Das Tempo bey der Ausführung war sehr langsam. Weder die Sänger noch die Instrumentisten waren fähig, eine schwerere Composition auszuführen; und man ließ sichs nicht einmal einfallen, anders zu componiren. Vielleicht hatte man es in ältern Zei-

ten besser gemacht, allein so muß die Musik nachher herunter gekommen seyn. Diejenigen, so mit der Tonkunst und ihrer Geschichte am beßten bekannt sind, und die ich allezeit erst befragt, ehe ich etwas niedergeschrieben, haben mir versichert, daß dieses der wahre Zustand unserer Musik vor hundert und zwanzig Jahren gewesen sey. Man hatte sich noch nicht einmal genöthigt gesehen, sie taktmäßig aufzuschreiben. Aber wie sehr hat sich nicht der Geschmack seitdem verändert! Die Fortschreitung in unserer Musik ist so eilig geworden, daß oft Anmuth und Ausdruck dabey verloren gehen.

Diese Veränderung hat eine noch viel grössere in unsern Tänzen und besonders in unsern theatralischen Tänzen veranlaßt. Vor achzig Jahren war das Tempo aller Ballete langsam und die Melodie derselben hielt auch bey der größten Munterkeit gleichsam noch einen gesetzten Schritt.

Man führte diese Melodien mit Lauten, Theorben, Bratschen und einigen Violinen aus; die Schritte der zu solchen Melodeyen verfertigten Ballete waren langsam und die Figuren simpel. Die Tänzer konnten allen möglichen Anstand in ihrem Betragen bey diesen Balleten beobachten, weil sie von den gewöhnlichen Tänzen nur sehr wenig unterschieden waren.

Kaum hatte der kleine Moliere durch zwey oder drey Stücken gewiesen, daß man etwas bessers machen könne; als Lülly erschien und für die Ballete Melodien zu componiren anfieng, die man geschwinde Melodeyen nennt. Da die Tänzer der dazu verfertigten Ballete genöthigt waren, ihre Bewegungen mit mehr Geschwindigkeit und Action zu verrichten, als noch bisher geschehen war; so sagten Viele, man würde den guten Geschmack in der Tanzkunst verderben und ein Gauckelspiel daraus machen. Die Tänzer selbst konnten sich nicht gut in diese neuen Stücke schicken, und oft war Lülly genöthigt, die Entreen, welche er nach denselben tanzen lassen wollte, selbst zu verfertigen. So mußte er z. E. die Schritte und Figuren zur Chaconne in dem Kadmus selbst erfinden; weil Brauchamps, der damals seine Ballete machte, sich in den Charakter dieses musikalischen Stückes nicht recht schicken konnte.

Der Beyfall, womit man die geschwinden Tanzmelodeyen aufnahm, brachte den Lülly auf den Einfall, solche zu componiren, welche beydes geschwind und charakterisirt zugleich wären. Charakterisirt pflegt man diejenigen Stücke zu nennen, worinnen die Melodie und der Rhythmus den Geschmack einer besondern Musik nachahmen, von der man annimmt, daß sie gewissen Nationen oder gar gewissen fabelhaften Personen aus dem Alterthume, welche vielleicht niemals existirt haben, eigen gewesen sey. Die Einbildungskraft erfindet

sich also diese Idee von einer Musik, welche gewissen Personen eigenthümlich seyn soll, nach demjenigen, was man von dem Charakter der Personen weis, denen der Componist dergleichen von ihm selbst erfundene Melodeyen andichtet. Und nach der Uebereinstimmung solcher Melodien mit dieser Idee, welche an und für sich zwar sehr unbestimmt, doch aber bey allen Menschen fast eben dieselbe ist, beurtheilet man, ob eine solche Musik richtig charakterisirt ist. Es giebt, wie ich schon gesagt habe, auch für diese eingebildete Musik eine eigne Wahrscheinlichkeit. Obgleich Niemand die Musik des Pluto gehört hat, so meynen wir doch eine Art von Wahrscheinlichkeit in den Violinstücken anzutreffen, nach denen Lülly in dem vierten Auzuge der Oper Alcest das Gefolge des Höllengottes tanzen läßt; weil ein ruhiges und ernstes Vergnügen, oder wie Lülly selbst sich ausdrückte, eine **verhüllte Freude** daraus hervor blickt. In der That sind auch die Compositionen, welche man nach gewissen von unserer eignen Einbildungskraft erdichteten Phantomen charakterisirt, aller Arten von Ausdrücken fähig, so wohl als jede andere Gattung der Musik.

Da diejenigen, welche die Ballete zu verfertigen hatten, sich nicht so geschwind der Vollkommenheit näherten als Lülly; so war er oft auch gar noch genöthigt, zu solchen charakterisirten Stücken die Ballete selbst zu verfertigen. Ein halb Jahr vor seinem Tode machte er selbst das

Bal-

Ballet zu der Melodey, wornach die Cyklopen in dem Gefolge z) des Polyphemus tanzen sollten. Nach der Zeit aber haben es die Tänzer so hoch gebracht, daß sie noch weiter gegangen sind, als selbst die Componisten; wie sie denn diesen leztern bisweilen eine selbst erfundene Idee zu Tanzmelodien von einem ganz neuen Charakter an die Hand gegeben haben.

Durch diese Nacheiferung ist in die Ballete und Melodien eine Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit gekommen, welche man ehedem nicht darinnen antraf. Vor sechzig Jahren tanzten Faunen, Hirten, Bauern, Cyklopen und Tritonen fast auf einerley Art. Heutiges Tages hat der Tanz verschiedene Charaktere. Die Kunstverwandten zählen, wenn ich nicht irre, ihrer sechzehn, deren jeder seine eignen Schritte, Stellungen und Figuren hat. Selbst die Tänzerinnen haben sich nach und nach in diese Charaktere schicken lernen, und treffen den richtigen Ausdruck eben so gut, als die Tänzer.

Es kann freylich wohl seyn, daß bisweilen Tanz und Musik dadurch verdorben worden sind, daß man allzuviel Schönheiten und Ausdruck hat hinein bringen wollen. Allein dieses ist das unvermeidliche Schicksal aller Künste, wenn sie sich mit schnellen Schritten ihrer Vollkommenheit nähern. Es giebt allemal Artisten, welche über die

z) In der Oper Galathea.

Gränzen schreiten und ihre Werke durch allzuvieles Künsteln verunstalten. Daher diejenigen, so es mit dem alten Geschmacke halten, sich auf die Ausschweifungen solcher Künstler, die ins Uebertriebne fallen, zu berufen pflegen, wenn sie beweisen wollen, daß der neue Geschmack nicht der gute sey. Allein das Publicum, welches zwischen den Fehlern der Kunst und den Fehlern des Künstlers einen Unterscheid zu machen weis, hält neue Erfindungen darum nicht für schlecht, weil sie gemißbraucht werden. Daher hat es sich auch so sehr an die neue theatralische Art zu tanzen gewöhnt, daß es den vor sechzig Jahren herrschenden Geschmack heutiges Tages sehr schlecht finden würde. Wer unsere theatralische Tanzkunst stufenweise zu ihrer gegenwärtigen Vollkommenheit hat gelangen sehen, dem kömmt es nicht so sehr ausserordentlich vor. Ausländer aber, welche lange Zeit nicht in Frankreich gewesen sind, sehen einen so schnellen Fortgang dieser Kunst nicht ohne grosse Verwunderung an. Nach dieser Ausschweifung, welche eine sehr wichtige bisher aber nicht völlig verstandene Stelle des Horaz ganz deutlich zu erklären scheint, will ich wieder auf die theatralische Declamation der Alten kommen. Das, was ich von der Art, wie solche ausgeführt worden, sagen will, würde schon ganz allein hinlänglich seyn, alles was ich behauptet habe, zu erweisen.

(o)

Eilfter Abschnitt.

Die Römer vertheilten oft die theatralische Declamation zwischen zween Schauspielern, davon der eine recitirte, indem der andere die Geberden machte.

Die Declamation verschiedener Auftritte in dramatischen Stücken wurde oftmals unter zween Schauspieler vertheilt. Der eine mußte recitiren, und der andre hatte die Geberden zu machen. Gleichwohl hätten diese zween Schauspieler unmöglich immer zusammentreffen, und mit dem Accompagnement harmoniren können, wofern nicht die Declamation so genau abgemessen gewesen wäre, daß ein jeder wußte, was der andre thun und in welchem Zeitpunkte er es thun würde. Konnte aber dieses wohl geschehen, ohne daß man sich mit etwas Geschriebnem dabey half? Ich will einen Beweis führen. Nachdem Livius die Geschichte der ersten theatralischen Vorstellungen in Rom beschrieben; nachdem er von dem ersten Fortgange derselben dasjenige gesagt hat, was im vorhergehenden Abschnitte angeführt worden ist, so fährt er fort, und erzählt die Begebenheit, welche den ersten Anlaß gegeben hatte, die Declamation zu thei-

theilen: Ja er giebt so gar die Ursachen an, warum dieser Gebrauch die Oberhand behielt.

Livius Andronikus, ein berühmter Dichter, der ungefähr 514 Jahre nach Erbauung der Stadt Rom, und ungefähr 120 Jahre nach Eröffnung der Theater daselbst, lebte, spielte selbst eine Rolle in einem von seinen Stücken. Die dramatischen Poeten pflegten damals selbst die Schaubühne zu betreten, und in ihren eignen Werken eine Rolle zu spielen. Das Volk, welches sich die Freyheit nahm, die es sich in Frankreich und in Italien noch heutiges Tages nimmt, daß es sich die Stellen, die ihm gefallen, wiederholen läßt; das Volk, sag ich, schrie so oft: Noch einmal! daß der arme Andronikus von dem öftern Wiederholen endlich heischer wurde. Da er also nicht im Stande war, fort zu declamiren, so bat er sich aus, daß er einen Sklaven, der die Verse recitirte, vor den Instrumentisten stellen dürfte; er aber machte eben dieselben Geberden dazu, die er gemacht hatte, als er selbst recitirte. Man merkte sogleich, daß seine Action nunmehr viel lebhafter war; weil er alle seine Kräfte auf die Geberden wandte, nachdem er sich nicht mehr um das Recitiren zu bekümmern hatte. Von der Zeit an, sagt Livius, ward es Mode, die Declamation zwischen zween Schauspieler zu vertheilen, und gleichsam nach dem Takte der Geberden zu recitiren; und diese Mode ist so durchgängig aufgekommen, daß nur bloß die Dialogen noch von den Schauspielern recitirt

citirt werden. a) Es würde eine sehr unnütze Mühe seyn, wenn ich erst zeigen wollte, wie groß die Autorität eines Livius in dieser Sache ist, und wie wenig alle möglichen Vernünfteleyen gegen sein Zeugniß ausrichten können. Niemand wird darüber einen Streit mit mir anfangen wollen.

Die angeführte Stelle hat keine andere Auslegung, als eine authentische Erklärung der Worte Canticum und Diuerbium nöthig. Wir finden solche bey dem Diomedes. Die Theaterstücke, sagt dieser alte Sprachlehrer, bestanden aus Chören, Dialogen und Monologen. Die Dialogen, setzt er hinzu, sind diejenigen Stellen eines Stückes, wo verschiedne Personen mit einander sprechen: In den canticis oder Monologen hingegen redet nur eine einzige Person; oder wenn ja noch eine zweyte auf dem Theater befindlich ist, so spricht sie doch nicht mit der erstern, sondern wenn sie ja etwas zu sagen hat, so sagt sie es nur bey Seite. b) Man muß sich erinnern, daß diejeni-

a) Liuius - - idem scilicet, quod omnes tunc erant, suorum carminum actor, cum saepius reuocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis vsus impediebat. Inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diuerbiaque tantum ipsorum voci relicta. *Liu.* L VII.

b) Membra Comoediarum tria sunt: Diuerbium, Canticum et Chorus. Diuerbia sunt partes Comoediarum, in quibus

jenigen Stellen dramatischer Stücke, welche bey den Alten cantica hiessen, gemeiniglich die affectvollsten sind; weil die redende Person nunmehr, da sie in völliger Freyheit zu seyn glaubt, ihren geheimsten und ungestümsten Empfindungen, denen sie in andern Scenen Zwang anthun oder sie verbergen mußte, den freyen Ausbruch läßt.

Von der Melodey oder harmonischen Declamation dieser Canticorum kann man sich einen ungefähren Begriff aus demjenigen machen, was Quintilian davon sagt, ob er gleich nur beyläufig davon redet. Indem er nämlich Betrachtungen über eine Stelle aus Cicerons Rede für den Milo macht, sagt er, sie hätte etwas vom Cantico an sich. Man merkt wohl, setzt Quintilian hinzu, daß man sie nicht recitiren kann, ohne den Kopf ein wenig rückwärts zu beugen, wie man natürlicher Weise zu thun pflegt, wenn man etwas mit Nachdrucke sprechen will. Denn die Stimme hat einen freyern Ausgang, wenn man den Kopf in dieser Stellung hält. c) In einer andern Stelle, die ich schon oben angeführt habe, um zu beweisen, daß die Declamation der Alten kein eigentlicher

quibus diuersorum personae versantur. In Canticis autem vna tantum debet esse persona; aut si duae fuerint, ita debent esse, vt ex occulto vna audiat et eloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat. *De arte Gramm.* L. III.

c) Pleniore tamen haec canali fluunt: *Vos Albani tumuli atque luci* etc. Nam Cantici quiddam habent, sensimque resupina sunt. *Quint.* Lib. XI. cap. 3.

licher musikalischer Gesang gewesen sey, sagt Quintilian, ein Knabe den man die Poeten lesen ließ, müsse sie zwar anders lesen, als Prosa, aber er müsse doch nicht so weit gehen, daß das, was er declamirte, ein Canticum zu seyn schien. d)

Da Livius weiter nichts thut, als daß er den Ursprung des zu seiner Zeit üblichen Gebrauches erzählt; so würde ich mir es nicht einfallen lassen, seine Erzählung durch das Zeugniß anderer Autoren zu bestätigen, wenn nicht das, was er uns meldet, nothwendig vielen sehr wunderbar vorkommen müßte. Ich werde also, deucht mich, wohl thun, wenn ich noch einige Stellen aus den Alten anführe, die eben das sagen, was Livius sagt.

Valerius Maximus, der unter der Regierung des Tiberius schrieb, erzählt die Begebenheit mit dem Andronikus fast in eben den Ausdrücken, als **Livius**. Als Andronikus, sagt er, in einer von seinen Tragödien eine Rolle spielte, ward er von den Zuschauern genöthigt, eine gewisse Stelle so oft zu wiederholen, daß er endlich heischer wurde, und sich, wenn er nicht gar aufhören wollte, gezwungen sah, die Verse von einem seiner Sklaven, welchem ein Flötenspieler accompagnirte, recitiren

d) Sit autem lectio virilis et cum suauitate quadam grauis, non quidem prosae similis, quia carmen est et Poetae canere se testantur: Non tamen in Canticum dissoluta, *Quint.* L. I. cap. 10.

ren zu lassen, indeß daß er selbst die Geberden machte. e)

In der Abhandlung, welche **Lucian** von der Tanzkunst, f) so wie sie bey den Alten beschaffen war, geschrieben hat, sagt er, da er von den Schauspielern der Tragödie redet; man höre sie einmal über das andere jambische Verse hersprechen; wobey sie weiter nichts thäten, als daß sie sich einer schönen Aussprache beflissen; denn für das Uebrige hätten schon die Dichter und die andern Künstler, welche sich mit der Schauspielkunst beschäfftigten, Sorge getragen. Einige Zeilen nachher setzt er hinzu: „Vorzeiten machte derje„nige, welcher recitirte, auch zugleich die Geberden. „Weil aber die Action dem freyen Athemholen hin„derlich und folglich auch der Aussprache nachthei„lig war; so gab man ihm einen besondern Schau„spieler zu, welcher die Geberden an seiner statt „machen mußte.„ **Gellius**, ein Zeitverwandter des **Lucian**, sagt, daß diejenigen, welche zu seiner Zeit declamirten, ohne sich zu bewegen, ehedem zugleich declamirt und auch die Geberden gemacht hätten. g)

Alle

e) Is sui operis actor, cum saepius a populo reuocatus vocem obtudisset, adhibito pueri et tibicinis concentu gesticulationem tacitus peregit. *Val. Max.* L. II. cap. 4.

f) *Lucianus de Orch.*

g) Saltabundi autem canebant, quae nunc stantes canunt. *Aulus Gell.* Lib. XX. cap. 2.

Alle diese Erzählungen werden noch von dem Zeugnisse des Donatus unterstützt, welcher ausdrücklich von dem Theater geschrieben hat. Die Komödianten, sagt er, indem er von den terenzischen Lustspielen redet, recitirten die Dialogen nach ihrem eignen Gutdünken; die Cantica hingegen wurden, und zwar nicht von dem Poeten, sondern von einem Musikus, componirt. h)

Isidorus Hispalensis, welcher wenigstens Leute kennen konnte, die noch auf den alten Theatern in Rom hatten spielen sehen, erwähnt ebenfalls dieser zwischen zween Schauspieler vertheilten Declamation. Da er von einem gewissen Orte der Schaubühne redet, sagt er: „Daselbst pflegten „die Poeten zu stehen, wie auch diejenigen, wel„che die Komödien und Tragödien declamirten, „indessen daß andere Schauspieler die Geberden „dazu machten.„ Aus der beym Livius erzählten Anekdote von dem Livius Andronikus, und aus verschiedenen andern Stellen der alten Autoren sieht man, daß die Poeten selbst oftmals in ihren eignen Stücken sangen, oder welches einerley ist, daß sie in eigner Person diejenigen Stellen recitirten, wozu ein anderer die Geberden machte. i) Vier Verse eines Epigrammes aus der lateinischen Anthologie geben eine sehr gute Beschreibung

h) Diuerbia histriones pronuntiabant. Cantica vero temperabantur modis non a Poeta sed a perito artis musices factis. *Fragm. de Trag. et Comoed.*

i) *Isid. Orig.* L. XVIII. cap. 44.

bung von einem Schauspieler, der, nachdem der Chor zu reden aufgehört hat, die gehörigen Geberden zu der Recitation eines andern Schauspielers macht.

> Ingressus scenam populum saltator adorat,
> Sollerti spondens prodere verba manu.
> Nam cum grata chorus diffudit cantica, dulcis
> Quae resonat cantor, motibus ipse probat.

Weiter unten will ich erklären, warum ich Saltator durch das Wort Schauspieler übersetze.

Ich muß hier meine Leser an dreyerley erinnern. Erstlich, daß die Schaubühnen der Alten weit grösser und weit weniger helle waren, als die unsrigen sind. Das Tageslicht, welches, wie ich bald sagen werde, die Theater der Alten erleuchten mußte, konnte sie nicht so helle machen, als sie durch unsern theatralischen Erleuchtungen werden. Folglich sahen die Alten ihre Schauspieler weder in einer solchen Nähe, noch auch so deutlich, als wir die unsrigen sehen. Zweytens spielten die Schauspieler der Alten in Masken; also konnte man nicht an den Bewegungen des Mundes und der Gesichtsmuskeln sehen, ob sie redeten oder nicht. Solchergestalt fällt auch das Lächerliche weg, welches man zu finden glaubt, wenn man sich zwo Personen vorstellt, davon die eine Geberden macht, ohne zu reden, und die andere mit einem pathetischen Tone declamirt, ohne Hand oder Fuß im geringsten zu bewegen. Drittens dienten, wie ich weiter

weiter unten zeigen will, die Masken auch dazu, die Stimme des Schauspielers zu verstärken, folglich mußten sie auch den Klang derselben so merklich verändern, daß es schwer zu unterscheiden wurde, ob z. E. Micio eben dieselbe Stimme in den Dialogen habe, die er in den Canticis gehabt hatte. Vermuthlich wird man auch einen Sänger gewählt haben, dessen Stimme der Stimme des Schauspielers so ähnlich war, als nur möglich. Wenn nun beyde Stimmen durch die Maske gegangen waren, so kann schwerlich Jemand im Stande gewesen seyn, sie von einander zu unterscheiden. Gedachter Sänger stand auf einer Art von Bühne, k) die man gegen die Vertiefung der Scene gestellt hatte.

k) *Isid. Orig.* Lib. XVIII.

Zwölfter Abschnitt.

Von den Masken der alten Schauspieler.

Ich muß hier wohl in etwas von der Hauptsache abweichen, um von den Masken zu handeln, womit sich die griechischen und römischen Schauspieler den Kopf bedeckten. Denn man wird alsdenn das, was ich noch von der zwischen zwo Personen vertheilten Declamation zu sagen habe, desto besser verstehen können. Aeschy-

schylus hatte diese Mode in Griechenland eingeführt. Diomedes meldet uns zwar, daß Rosius Gellus der erste gewesen sey, der auf dem römischen Theater eine Maske getragen, um das Schielen seiner Augen zu verbergen; allein er sagt nicht, wenn dieser Rosius gelebt habe. l) Diese Mode hat sich so gar auf den neuern Theatern einiger maassen erhalten. Verschiedne Personen in der italienischen Komödie tragen Masken. Obgleich Wir niemals allen unsern Schauspielern Masken gegeben haben, welches die Alten thaten, so ist es doch nicht so gar lange her, daß man sich auf dem französischen Theater ihrer noch sehr oft in den Komödien bediente. Bisweilen brauchte man sie selbst bey Vorstellung der Tragödien: Und ob sie gleich aus den letztern nunmehr gänzlich verbannet sind, so sind sie es doch noch nicht völlig aus den erstern.

Die Schauspieler der Alten waren alle maskirt, und jedwede Gattung der dramatischen Dichtkunst hatte ihre besondern Masken. In Lucians Werke von den gymnastischen Uebungen, welches in Form eines Gespräches zwischen dem Solon und dem Scythen Anacharsis abgefaßt ist, sagt dieser letztere zum Solon, der ihm von der Nützlichkeit der Tragödien und Komödien vorgesprochen

l) Personis vero vti primus coepit Rosius Gallus praecipuus histrio, quod oculis obuersis erat, nec satis decorus in personis, nisi parasitos pronunciabat. *Diom.* L. III.

chen hatte: „Ich habe dergleichen an den Ba-
„chusfesten spielen sehen. In der Tragödie
„gehen die Schauspieler in hohen und schweren
„Schuhen einher, und tragen Masken, die einen
„übermäßig weit aufgesperrten Mund haben, aus
„denen sie ein grosses Geschrey machen. In der
„Komödie tragen die Schauspieler zwar keine un-
„gewöhnlichen Kleider und Schuhe, auch schreyen
„sie weniger, aber ihre Masken sind noch viel
„lächerlicher.„

In der That konnte der Schauspieler vermittelst dieser Masken seinem angenommenen Charakter so ähnlich sehen, als man nur wollte. Die alten Schauspieler der Tragödie sowohl als der Komödie hatten deren vielerley, damit sie dieselben umwechseln konnten. m) Denn man glaubte damals, eine gewisse eigene Gesichtsbildung sey solch ein wesentliches Stück einer Person von einem gewissen Charakter, daß man auf keine andere Weise einen vollständigen Begriff von diesem Charakter geben könne, als wenn man eine Zeichnung von der dazu erfoderlichen Maske beyfügte. Daher hielten es die Alten für nothwendig, bey dem Verzeichnisse der Personen, welches man einem theatralischen Stücke unter der Unterschrift Dramatis personae vorzusetzen pflegt, auch die Zeichnung von der Maske einer jedweden Person zu liefern.

m) Maior in personis obseruatio est apud comicos tragicosque; multis enim vtuntur et variis. *Quint.* Lib. XI. cap. 1.

Wirklich stellten diese Masken nicht etwa nur das Gesicht, sondern den ganzen Kopf vor, nachdem er schmal oder breit, kahl oder behaart, rund oder spitzig seyn sollte, ob gleich **Perrault** das Gegentheil geglaubt hat. Dieser wackere Mann selbst würde sich meine Kritik haben gefallen lassen; und nach dem würdigen Charakter, unter welchem ich sein Andenken noch verehre, darf ich nicht einmal zweifeln, daß er nicht seine Meynung geändert haben würde, wenn ihm Jemand die Unrichtigkeit derselben gezeigt hätte.

Die Fabel des Phädrus ist bekannt, n) in welcher ein Fuchs, nachdem er eine Tragödienmaske durchsucht hat, ausruft:

Quanta species! cerebrum non habet.
O schöner Kopf! Ach, hättest du Gehirne!

Perrault macht folgende Kritik darüber: „Beym Aesopus findet der Affe einen Kopf in „dem Werksaale eines Bildhauers und sagt: „**Ein schöner Kopf! Schade, daß er kein „Gehirn hat!** So wie Aesop es erzählt, ist es „gut; denn ein Kopf ist dazu gemacht, daß er „Gehirn haben soll. Aber das Witzige darinnen geht gänzlich verloren, wenn man es von „einer Maske oder von einem Gesichte sagt, die „nicht dazu gemacht sind, Gehirn zu haben, und „denen man den Mangel desselben nicht als einen „Fehler vorwerfen kann. Heißt das Geschmack „haben,

n) Fab. VII. Lib. 7.

„ haben, wenn man eine Fabel auf solch eine Art „ umschmelzt? „ o) Allein die Maske, von welcher Phädrus redet, war mit dem Kopfe des Aesopus in einerley Falle. Denn die Masken bedeckten den ganzen Kopf des Schauspielers, und schienen allerdings gemacht zu seyn, Gehirn zu haben; wie man aus der alten Handschrift des Terenz, welche auf der königlichen Bibliothek befindlich ist, oder auch in dem Terenze der Frau Dacier sehen kann.

Der Gebrauch der Masken hatte also den Vortheil, daß man niemals einen Schauspieler eine Rolle spielen sah, zu der sich sein Gesicht ganz und gar nicht schickte. Man sah keinen Schauspieler mit einem veralterten Gesichte die Person eines liebenden und wieder geliebten Jünglings vorstellen. Hippolitus, Herkules und Nestor erschienen nicht anders auf der Bühne, als mit einem Kopfe, der ihren bekannten Charakter so ausdrückte, daß man einen jedweden gleich daran erkennen konnte. Das Gesichte, mit welchem der Schauspieler auftrat, war seiner Rolle allzeit gemäß, und niemals sah man einen Komödianten mit der Gesichtsbildung eines vollkommenen Betrügers die Rolle eines ehrlichen Mannes spielen. Die Componisten der Declamation können, sagt Quintilian, wenn sie ein Stück auf das Theater bringen, selbst die Masken zum Vortheile des Pathetischen anwenden. In der Tragödie er-

o) *Parallele*, Tome III. p. 307.

scheint Niobe mit einem traurigen Gesichte, und Medea kündigt gleich durch ihre wilde Gesichtsbildung ihren Charakter an. Stärke und Hoheit sind auf der Maske des Herkules gemahlt, und die Maske des Aiax bildet einen Menschen ab, der ausser sich selbst ist. In den Komödien haben ebenfalls die Masken der Bedienten, der Sklavenhändler, der Schmarotzer, ungeschliffner Leute, alter Weiber, einer Buhldirne und einer Sklavinn, jedwede ihren eignen Charakter. Durch die Maske kann man gleich den strengen Alten von dem willfährigen, einen gesetzten Jüngling von dem liederlichen, und ein junges Mädchen von einer ehrwürdigen Dame unterscheiden. Wenn in einer Komödie der Vater, auf welchem das Hauptinteresse des ganzen Stückes beruhet, manchmal aufgeräumt und manchmal verdrießlich aussehen soll, so ist eine von den Augenbraunen auf seiner Maske gerunzelt, und die andere hingegen glatt; daher er sehr darauf Achtung giebt, daß er den Zuschauern immer diejenige Seite seiner Maske sehen lasse, welche mit seiner jedesmaligen Gemüthsfassung übereinkömmt. So erklärt **Boindin** p) die letzten Zeilen dieser Stelle aus dem Quintilian, indem er annimmt, daß der Schauspieler, welcher diese Maske trug, sich bald auf diese bald auf jene Seite gewandt habe, um den Zuschauern allemal diejenige Seite zu zeigen, welche sich zu seiner gegenwärtigen Gemüthsfassung schick-

p) In einer Abhandlung, die er der Akademie der schönen Wissenschaften übergeben hat.

schickte; in solchen Auftritten nämlich, wo er aus dem einen Affecte in einen andern übergehen mußte, ohne daß er von der Bühne abtreten und hinter der Scene die Maske mit einer andern vertauschen konnte. Wenn er z. E. vergnügt auf die Bühne kam, so kehrte er diejenige Seite seiner Maske gegen die Zuschauer, auf welcher die glatte Augenbraune war; änderte sich aber seine Gemüthsfassung, so wußte er sich durch eine geschickte und ungezwungene Wendung so zu stellen, daß er die andere Seite mit der gerunzelten Augenbraune gegen die Zuschauer wandte, indem er seine Maske immer nur im Profile zeigte. Die römischen Komödianten richteten eine ganz besondere Aufmerksamkeit auf diesen Theil des Spielens. q) Pollux sagt in einem Werke, r) welches ich noch weiter anführen werde, etwas, wodurch die sinnreiche und vernünftige Muthmassung

q) Itaque in iis quae ad scenam componuntur fabulis, artifices pronuntiandi a personis quoque affectus mutuantur, vt sit Niobe in Tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus Aiax, truculentus Hercules. In Comoediis vero praeter aliam obseruationem, qua serui, lenones, parasiti, rustici, milites, vetulae, meretriculae, ancillae, senes austeri ac mites, iuuenes seueri ac luxuriosi, matronae, puellae inter se discernuntur; pater ille, cuius praecipue partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio. Atque id ostendere maxime latinis actoribus moris est, quod cum iis quas agunt partibus, congruat. *Quint. Inst.* L. XI. cap. 3.

r) *Onomast.* L. IIII. cap. 19.

des Herrn Boindin bestätigt zu werden scheint. Denn indem er von den Masken der verschiedenen Charaktere redet, sagt er, die Maske desjenigen Alten, welcher in der Komödie die erste Rolle hätte, müsse auf der einen Seite verdrüßlich und auf der andern heiter aussehen. Und bey Gelegenheit der charakterisirten Masken des Trauerspieles erinnert er, daß die Maske des Thamiris, der durch seine Verwägenheit, die Musen zu einem Wettstreite herauszufodern, berühmt geworden, zwey verschiedene Augen, ein blaues und ein schwarzes haben müsse.

So machten die Masken der Alten auch diejenigen vortrefflichen Stücke sehr wahrscheinlich, deren Verwicklung sich auf die Irrung gründet, daß zwo Personen des Stückes von allen übrigen verkannt und mit einander verwechselt werden, weil man die eine immer für die andere ansieht. Der Zuschauer, welcher sich selbst betrog, wenn er zween Schauspieler von einander unterscheiden wollte, deren Masken einander vollkommen ähnlich waren, konnte sich solchergestalt leicht bereden, daß die spielenden Personen selbst im Irrthume wären. Er überließ sich also ganz willig der angenommenen Erdichtung, worauf die ganze Verwickelung des Stückes gebauet war; da hingegen bey uns eine solche vorausgesetzte Aehnlichkeit so unwahrscheinlich ist, daß man sie kaum erträglich findet. Wenn die zwey Stücke aufgeführt werden worinnen Moliere und Renard den Plautus

nach-

nachgeahmt haben, s) so finden wir einen sehr in die Augen fallenden Unterscheid zwischen den zwo Personen, welche durch ihre genaue Aehnlichkeit die Verwirrung in dem Stücke veranlassen sollten. Wie kann sich nun der Zuschauer überreden, daß diese zwo Personen von den übrigen Schauspielern, welche ihnen noch näher sind, als er ihnen ist, mit einander verwechselt werden? Wenn man sich also der Voraussetzung überläßt, welche in dem Amphitruo und in den **Menächmen** die Verwicklung macht; so ist dieses blos der einmal angenommenen Gewohnheit zuzuschreiben, uns in alle auf dem Theater gebräuchliche Voraussetzungen zu schicken: Aber ich wollte Niemanden rathen, eine ganz neue Komödie zu verfertigen, in welcher eine solche Verwechslung zwoer Personen den Knoten ausmachte.

Ferner hatten diese Masken die Bequemlichkeit, daß man diejenigen Frauenzimmerrollen, welche eine stärkere Stimme erfoderten, als Frauenzimmer gemeiniglich haben, von Mannspersonen spielen lassen konnte; ein Vortheil, der bey den Römern um so viel wichtiger war, da sie solche weitläuftige Theater hatten. Wirklich siehet man auch aus vielen Stellen der alten Autoren, t) und unter andern aus einer Erzählung des Gellius u) von einem Schauspieler, Namens Polus, welcher

L 5 die

s) Amphitruo und die Menächmi.

t) *Cic.* de offic.

u) *Gell.* L. VII. cap. 5.

die Elektra vorstellte, daß die Alten oftmals Frauenzimmerrollen von Mannspersonen spielen liessen. Gellius erzählt nämlich, daß dieser Polus, als er zu Athen die Rolle der Elektra in der Tragödie des Sophokles spielte, mit einer Urne in der Hand auf das Theater gekommen sey, worinnen sich die Asche eines ihm vor kurzem verstorbenen Kindes befunden habe. Es geschah dieses an derjenigen Stelle des Stückes, wo Elektra mit einer Urne in der Hand auf die Bühne kömmt, in welcher sich, wie sie glaubt, die Asche ihres Bruders Orestes befindet. Weil nun Polus, als er seine Urne anredete, in eine ausserordentliche Gemüthsbewegung kam, so rührte er auch die Zuschauer sehr stark. Juvenal sagt, indem er gegen den Nero eifert, man sollte billig Masken, Thyrsos und den Rock der Antigone, als so viele Tropäen, welche das Andenken seiner grossen Thaten verewigten, zu den Füssen seiner Statuen legen. Hier wird offenbar vorausgesetzt, daß Nero in einer Tragödie die Rolle dieser Schwester des Etnokles und Polinikes gespielt habe. x)

Vermittelst dieser Masken konnte man auch alle fremden Nationen mit der ihnen eigenthümlichen Gesichtsbildung auf das Theater bringen. „Die Maske des rothköpfigen Batavers, worü-

„ber

x) Ante pedes Domiti longum tu pone Thyestae
Syrma, vel Antigones, seu personam Menalippes.
Iuu. Sat. VIII.

„der du lachest, jagt den Kindern Furcht ein,„ sagt Martial. y)

Diese Masken gaben sogar Liebhabern Gelegenheit, ihren Gebieterinnen eine Galanterie zu machen. Wenn Nero, sagt Sueton, einen Gott oder Helden auf dem Theater vorstellte, so trug er eine Maske, die nach seinem eignen Gesichte copirt war: Stellte er aber eine Göttinn oder Heldinn vor, so glich seine Maske demjenigen Frauenzimmer, welches er zu selbiger Zeit eben liebte. z)

Julius Pollux, a) der sein Werk für den Kayser Commodus verfertigte, versichert uns, daß in der alten griechischen Komödie, welche sich die Freyheit nahm, die Personen noch lebender Bürger ganz kenntlich vorzustellen und lächerlich zu machen, die Schauspieler Masken getragen, welche denjenigen Leuten ähnlich sahen, die von ihnen vorgestellt wurden. Sokrates hat also auf dem athenienfischen Theater einen Schauspieler mit einer ihm ähnlichen Maske sehen können, als ihn Aristophanes in der Komödie die **Wolken** unter seinem wahren Namen Sokrates auf die Schaubühne

y) - - - - rufi persona Bataui,
Quem tu derides, haec timet ora puer.

z) Heroum Deorumque, item Heroidum personis effictis ad similitudinem oris sui, et foeminae, prout quamque diligeret.

a) *Onom.* L. IIII. cap. 18.

bühne brachte. Eben dieser Pollux giebt uns in dem itzt angeführten Kapitel seines Buches eine ausführliche und merkwürdige Nachricht von den verschiedenen Charakteren der Masken, deren man sich bey Aufführung der Komödien und Tragödien bediente.

Hingegen verloren die Zuschauer durch diese Masken das Vergnügen, die Leidenschaften entstehen zu sehen, und ihre verschiedenen Symtomen auf dem Gesichte der Schauspieler wahrzunehmen. Alle Ausdrücke eines Menschen, der im Affecte ist, rühren uns zwar; doch keine so sehr, als diejenigen, welche sich auf dem Gesichte zeigen. Dominatur autem maxime vultus, sagt Quintilian. b)

Gleichwohl konnten die Schauspieler der Alten die Zeichen der Leidenschaften nicht auf dem Gesichte sehen lassen. Nur selten legten sie die Maske ab, und Eine Art von Komödianten that dieses gar niemals. **Wir** lassen es zwar auch geschehen, daß uns unsere Schauspieler die eine Hälfte von denjenigen Zeichen der Leidenschaften, die sich auf dem Gesichte äussern, verbergen. Denn die Affecten drücken sich eben sowohl durch die Veränderung der Farbe als durch die Veränderung der Gesichtszüge aus: Und die seit zwanzig Jahren auch so gar unter den Mannspersonen aufgekommne Mode sich, ehe man auf das Theater kömmt, zu schminken, macht, daß die Veränderungen

b) *Quint.* L. XI. cap. 3.

gen der Farbe, die in der Natur einen so grossen Eindruck auf uns machen, nicht sichtbar werden. Allein die Maske der alten Schauspieler verbarg auch noch die Veränderung der Gesichtszüge, welche man bey der Schminke doch wahrnehmen kann.

Man könnte zur Vertheidigung des Gebrauches der Maske sagen, daß sie den Zuschauern doch nicht die Augen des Schauspielers verberge. So wahr es nun ist, daß sich die Leidenschaften durch das, was in dem Gesichte vorgeht, weit mehr entdecken, als durch alle übrigen Veränderungen in den Geberden, in den Stellungen und im Tone der Stimme: Eben so wahr ist es, daß die Augen noch weit mehr davon ausdrücken, als alle übrigen Theile des Gesichtes. Schon die Augen allein können deutlich sagen, was auf dem ganzen Gesichte vorgeht, und können es, wenn ich so reden mag, troß der Maske zeigen. c) Die Einbildungskraft, würde man ferner sagen, ersetzt das vollends, was noch fehlt; und wenn man Augen sieht, die vor Zorne funkeln, so glaubt man den ganzen übrigen Theil des Gesichtes von dieser Leidenschaft entflammt zu sehen. Man geräth eben so sehr in Bewegung, als wenn man es wirklich erblickte. Es läßt sich auch aus unterschiedlichen Stellen des Cicero und des Quintilianus schliessen, daß die Augen der römischen Schauspieler mit

Bey=

c) Animi est omnis actio et imago animi vultus est, indices oculi. *Cic. de Orat.* L. III.

Beyhülfe der Stellungen und Geberden vollkommen im Stande waren, alle Leidenschaften gehörig auszudrücken. Eben dieses läßt sich auch von denjenigen italienischen Komödianten sagen, welche in Masken spielen. d) Auf dem Gesichte mahlt sich die Seele, und die Augen sind derjenige Theil des Gesichtes, der sich, so zu reden, am verständlichsten ausdrücken kann.

Ich bleibe bey der Meynung, die mir am aller natürlichsten vorkömmt, und glaube also, daß die meisten Leidenschaften, besonders aber die zärtlichen, von einem maskirten Schauspieler nicht so gut ausgedrückt werden können, als von einem der mit unbedecktem Gesichte spielt. Dieser hat zum Ausdrucke der Leidenschaften nicht nur alle die Mittel, deren sich jener bedient; sondern er kann auch noch andere zu Hülfe nehmen, die dem erstern fehlen. Daher würden, meines Erachtens, die Alten, da sie so sehr viel Geschmack an den Schauspielen fanden, den Gebrauch der Masken abgeschafft haben, wenn er nicht Eines Umstandes wegen sehr nöthig gewesen wäre. Weil nämlich die Bühnen der Alten oben keine feste Bedeckung hatten, so würden die Zuschauer bey Abschaffung der Maske den wichtigen Vortheil verloren haben, die Schauspieler allenthalben und immer zu verstehen; da sie in anderer Betrachtung nur etwas Weniges dabey gewonnen hätten. In der That hätten

d) In vultu plurimum valent oculi, per quos maxime animus emanat.

ten die durch die Maske unsichtbar gewordenen Veränderungen des Gesichtes fast unmöglich von den Zuschauern deutlich wahrgenommen werden können; da viele Zuschauer mehr als zwölf Toisen weit von dem Schauspieler entfernt waren. Ich will diese angeführte Ursache noch mehr ins Licht setzen.

Gellius, der zu des Kayser Adrians Zeiten schrieb, lobt die Abtheilung, welche Caius Bassus dem lateinischen Worte persona (eine Maske) giebt, der das Zeitwort personare (durchschallen) zum Stammworte desselben annimmt. Er setzt hinzu: „Da wirklich das Gesicht und der ganze „Kopf in die Maske so eingeschlossen sind, daß „die Stimme nur durch eine einzige, und noch „dazu enge, Oeffnung ihren Ausgang hat; so muß „durch diese Zusammenpressung der Schall nothwendig stärker und deutlicher werden. Daher „haben die Lateiner den Masken, weil sie die „Stimme heller und schallender machen, den Namen persona gegeben." e) Ob Bassus mit seiner

e) Lepide me Hercules et ſcite Caius Baſſus in libris quos de origine vocabulorum compoſuit, vnde appellata ſit perſona, interpretatur, a *perſonando* enim id vocabulum factum eſſe coniectat: Nam caput, inquit, et os copeimento perſonae tectum vndique, vnaque tantum vocis emittendae via, peruium, quae non vaga neque diffuſa eſt, in vnum tantummodo exitum collectam coactamque vocem et magis claros ſonoroſque ſonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clareſcere et reſo-

seiner Ableitung die rechte Ursache getroffen, daran liegt nichts. Genug daß Gellius sie weder gelobt noch angenommen haben würde, wenn die Masken zu seiner Zeit nicht gewissermaassen die Stelle eines Widerschalles vertreten hätten. Boethius bekräftigt ebenfalls meine Meynung. f) Schon allein durch die hohle Figur der Maske muß der Schall nothwendig verstärkt werden; sagt dieser Philosoph, da er von den Masken redet.

Wenn man die Stellen des Gellius und des Boethius gelesen hat, welche nichts anders schrieben, als was sie täglich vor Augen hatten; so kann man nicht weiter zweifeln, daß sich die Alten nicht der Maske zur Verstärkung der Stimme des Schauspielers bedient haben. Meine Muthmaassung ist, daß man innwendig am Munde derselben etwas anzubringen pflegte, welches eine Art von Sprachrohr abgab.

Aus den Figuren der antiken Masken, die sich in alten Handschriften, auf geschnittenen Steinen, auf Münzen, an den Ueberresten des marcellischen Theaters und auf unterschiedlichen andern Denkmalen befinden, siehet man, daß die Oeffnung ihres Mundes ausserordentlich groß gewesen. Es war eine Art von einem gähnenden Schlun-

resonare vocem facit, ob eam causam persona dicta est. *Aul. Gell. Noct. Attic.* L. V. cap. 7.

f) Concauitate ipsa, maior necesse est emittatur sonus. *Mares. de Pers.* cap. I.

Schlunde, womit man die Kinder zu fürchten machen konnte. g) Vermuthlich würden die Alten etwas so Unangenehmes an den Masken nicht geduldet haben, wenn sie nicht irgend einen Vortheil davon gehabt hätten. Nun sehe ich nicht ein, was dieses sonst für einer hätte seyn können, als der, daß man das Sprachrohr, welches die Stimme des Schauspielers verstärkte, bequem darinnen anbringen konnte.

Uebrigens wurde das Lachen, wie man aus einer Stelle des Quintilianus siehet, in dem Munde der Maske so sehr verändert, daß es sich in einen unangenehmen Schall verwandelte. Indem dieser Autor künftigen Rednern den Rath giebt, ihre natürlichen Gaben genau zu untersuchen, damit sie sich eine denselben gemässe Art zu declamiren angewöhnen mögten, sagt er; es gäbe mehr als Eine Eigenschaft, mit der man gefallen könne. Er habe, setzt er hinzu, zween berühmte Schauspieler gesehen, welche beyde gleich grossen Beyfall gefunden; ob gleich ihre Art zu declamiren sehr verschieden gewesen sey: Allein jedweder habe darinnen seinem Naturelle gefolgt. Der eine, **Demetrius**, welchen Juvenal unter die beßten Schauspieler seiner Zeit zählet, und der eine sehr

g) - - - Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium, cum personae pallentis hiatum
In gremio matris formidat rusticus infans.
Iuu. Sat. III.

sehr angenehme Stimme hatte, spielte vornämlich die Rollen der Gottheiten, vornehmer Damen, gelinder Väter und verliebter Personen. Der andere, **Stratokles**, dessen Juvenal gleichfalls erwähnet, h) hatte eine etwas rauhere Stimme. Daher spielte er die Rollen strenger Väter, der Schmarotzer, schalkhafter Bedienten, mit einem Worte, lauter solcher Personen, wozu viel Action gehört. Seine Geberden waren lebhaft, seine Bewegungen hastig, und er wagte Vieles, das an einem andern würde ausgepfiffen worden seyn. Eines davon war das Lachen, ob er gleich, wie Quintilian sagt, gar wohl wußte, warum das Lachen in der Maske eine üble Wirkung thäte. i) Das Lachen an sich selbst misfällt auf dem komischen Theater, wie man wohl weis, ganz und gar nicht. Selbst **Moliere** läßt bisweilen seine Personen mehr als einmal lachen. Es muß also das Lachen durch den Widerschall in dem Munde der Maske zu einem unangenehmen Getöne geworden seyn. Dieses hätte aber nicht geschehen können, wenn nicht der Mund und die am nächsten bey dem Munde befindlichen innwendigen Theile der Maske mit einer harten und widerschallenden Materie eingefaßt gewesen wären, welche dadurch, daß

sie

h) Nec tamen Antiochus, nec erit mirabilis illi
Aut Stratocles, aut cum molli Demetrius Hoemo.
Iuu. Sat. III.

i) Illum decuit cursus et agilitas, et vel parum conueniens personae risus, quem non ignarus rationis populo dabat. *Quint. Inst.* Lib. XI. cap. vlt.

sie die Stimme verstärkte, ihren natürlichen Klang in etwas veränderte.

Ich will hier eine ganz neue Muthmaassung wagen, wodurch eine bisher falsch verstandene Stelle des Plinius aufgeklärt wird; daß nämlich die Alten anfänglich diese Einfassung der Maske aus Metalle verfertigt, nachher aber eine gewisse Art von Marmor dazu gebraucht haben. Plinius, da er von sonderbaren Steinen redet, sagt, daß der Stein, welcher Chalkophonos (Erztklang) hieß, schwarz sey, und daß er, wie es sein Name mit sich bringe, einen metallähnlichen Klang von sich gebe, wenn man daran schlüge. Daher, setzt er hinzu, räth man den Schauspielern an, sich desselben zu bedienen. k) Wozu hätten aber wohl die Schauspieler dergleichen Stein brauchen können, wenn man nicht den innwendigen Theil von dem Munde der Maske damit auslegen konnte; welches gar füglich angieng, da die Masken, wie wir aus des Prudentius Versen wider den Symmachus ersehen, aus Holze gemacht waren. Diejenigen, welche in den Trauerspielen declamiren, sagt dieser Dichter, bedecken das Haupt mit einer hölzernen Maske, und lassen durch die daran befindliche Oeffnung ihre erhabnen Verse erschallen. l)

k) Chalcophonos nigra est, sed illisa aeris tinnitum reddit, Tragoedis, vt suadent, gestanda. *Plin.* Lib. XXXVII. cap. 10.

l) Vt tragicus cantor ligno tegit ora cauato,
Grande aliquid cuius per hiatum carmen anhelet.

Solinus, welcher einige Zeit nach dem Plinius geschrieben hat, scheint auch die Ursache anzugeben, warum man einen Theil der Maske innwendig lieber mit solchem Steine, als mit Erzte, auszulegen pflegte. Weil nämlich dieser Stein der Reinigkeit des Schalles nichts benahm; da hingegen das Erzt, weil es immer ein wenig schnarret, den abprallenden Klang eben dadurch etwas undeutlicher macht. Nachdem er gesagt hat, daß gedachter Stein wie Erzt klinge, setzt er hinzu: Auch thut er der Reinigkeit des Schalles keinen Eintrag, wenn man ihn behutsam braucht. m)

Die Aufmerksamkeit der Alten auf alles dasjenige, was, ihrer Meynung nach, etwas beytragen konnte, die Vorstellung theatralischer Werke angenehmer oder leichter zu machen, läßt sich unter andern auch aus demjenigen schliessen, was im **Vitruvio** n) von der Art die Echeia anzubringen gesagt wird, welches eherne Gefässe waren, die dazu dienten, daß sie durch den Widerschall den Klang der Stimme verstärkten. Indem gedachter Autor von der Bauart der Theater redet, läßt er sich in eine lange und kunstmäßige Untersuchung sowohl über die Form dieser Vasen ein, welche ver-

m) Chalcophonos resonat vt pulsata aera. Pudice habitus seruat vocis claritatem. *Solin. ed. Salmas.* cap. XXXVII.

n) Ita hac ratione vox a scena velut a centro profusa se circum agens tactuque feriens singulorum vasorum caua excitauerit auctam claritatem et concentu conuenientem sibi consonantiam. *Vitruu.* L. V. cap. 5.

vermuthlich nichts anders als runde und ein wenig eingebogene Platten von Erzte waren, als auch, über die Kunst, sie an die vortheilhaftesten Orte zu stellen, damit die Stimme des Schauspielers einen gehörigen Widerschall bekäme. Da Vitruv sagt, daß alle diese Vasen unterschiedene Töne haben müßten, so versteht sich von selbst, daß sie auch nicht von einerley Maasse, Gestalt und Vertiefung seyn durften; weil sie überdieses eine mehr als die andere von den Schauspielern entfernt waren, so mußten sie auch so gemacht seyn, daß sich eine leichter als die andere in Erschütterung bringen ließ, damit der Widerschall bey allen von gleicher Stärke wäre. **Vitruv** klagt darüber, daß die Römer dergleichen Echeia auf ihren Theatern anzubringen so sehr versäumten, und es hierinnen den Griechen nicht nachthäten, welche in diesem Stücke sehr sorgfältig waren. Vermuthlich haben sich die Römer Vitruvs Erinnerung zu Nutze gemacht: Denn Plinius beschwert sich darüber, daß diese Vasen nebst den Bögen, worein man sie stellte, die Stimme der Schauspieler verschlängen. Er behauptet, daß sie eine eben so üble Wirkung thäten, als der Sand im Orchester, welches der Raum war, der sich zwischen der Bühne und dem Amphitheater befand. o) Anderntheils sagt Kaßiodorus im ein und funfzigsten Briefe seines ersten Buches, die Stimme der Tragö-

o) In theatrorum orchestris scrobe aut arena super iniecta vox derotatur et in rudi parietum circumiectu doliis etiam inanibus. *Plin.* Lib. XI. cap. 52.

dienspieler werde durch die gedachten Vasen so sehr verstärkt, daß man den Schall derselben kaum für die Stimme eines Sterblichen halten könne. p) Was könnten diese hohlen Gefässe aber anders gewesen seyn, als die Echeia und die Einfassungen der Masken. Aus dergleichen Dingen mag man den Schluß machen, ob nicht die Alten alles Mögliche gethan haben, Mittel ausfindig zu machen, welche etwas dazu beytragen konnten, daß ihre theatralischen Masken diejenige Wirkung thaten, von der sie, dem Gellius zu folgen, den Namen persona bekommen hatten.

Wenn die Scribenten des Alterthumes vermuthet hätten, daß einmal die Nachwelt in Verlegenheit seyn würde, solche Dinge zu erklären, welche für sie gar keine Schwierigkeiten hatten, sowohl weil man dieselben alle Tage sehen konnte, als auch weil es nicht an Büchern fehlte, worinnen alles dieses methodisch vorgetragen war; so würden sie umständlicher in ihren Nachrichten gewesen seyn. Allein sie glaubten, dergleichen Dinge würden bey der Nachkommenschaft immer bekannt bleiben; daher sagen sie gemeiniglich weiter nichts davon, als was sie sagen mußten, wenn sie etwann eine Betrachtung unterstützen, oder ein Gleichniß davon hernehmen, oder irgend einen Umstand dadurch erläutern, oder eine Etymologie damit

p) Tragoedia ex vocis vastitate nominatur quae concauis repercussionibus roborata talem sonum videtur efficere, vt pene ab homine non credatur.

damit beweisen wollten. Selbst diejenigen, welche methodisch über die Poesie, Baukunst und verschiedne andere Künste schrieben, hielten es für unnütz, ihren Lehrsätzen und Betrachtungen erst genaue Beschreibungen solcher Dinge voran zu schicken, die Jedermann vor Augen hatte: Daher sie den Anfang gleich mit Regeln und Untersuchungen machen, welche ihren Zeitverwandten sehr deutlich waren, die aber für uns Räthsel sind; weil die Fackel, welche jenen vorleuchtete, für uns erloschen ist. Weil uns z. E. die Alten keine Beschreibung von dem innern Theile des Colosseums hinterlassen haben, so wissen die Bauverständigen noch nicht, wie die dritte Abtheilung von dem innern Stockwerke dieses Theaters beschaffen gewesen; ob gleich die beyden ersten innern Stockwerke beynahe noch ganz unbeschädigt vorhanden sind. Aus eben dieser Ursache ist den Alterthumsforschern in Ansehung der Masken noch Vieles unerklärbar. Vielleicht wäre es solches nicht, wenn wir die Bücher des Dionysius von Halikarnaß, des Rufus und verschiedner anderer alter Scribenten, von den Schaubühnen und von den theatralischen Vorstellungen, noch hätten. Wenigstens würden wir, gesetzt daß sie uns auch von allem und jedem Nachricht gäben, noch Vieles wissen, das uns itzt unbekannt ist. Ein Verzeichniß dieser verlornen Schriften kann man im vierten Theile des Werkes antreffen, welches der Jesuit Boulanger von dem Theater der Alten geschrieben hat.

Doch aber wissen wir noch genug, um den grossen Nutzen der Masken bey den Alten einsehen zu können, da sie den Vortheil verschafften, daß die Schauspieler von allen Zuschauern verstanden werden konnten; obgleich viele derselben bis auf zwölf Toisen von der Bühne entfernt waren, die noch dazu nicht einmal eine feste Bedeckung hatte. Zudem verloren, wie ich schon angemerkt, die Zuschauer durch die Masken nur sehr wenig, weil kaum der vierte Theil von ihnen der Schaubühne so nahe war, daß sie die Wirkungen der Leidenschaften auf dem Gesichte der Schauspieler wahrnehmen, oder doch deutlich genug wahrnehmen konnten, um ihr Vergnügen dadurch zu vergrössern. In einer solchen Entfernung kann man zwar wohl das Alter und die übrigen Hauptzüge des Charakters an einer Maske unterscheiden; allein die Ausdrücke der Leidenschaften auf dem Gesichte der Schauspieler werden den Augen der Zuschauer unmerklich. Es müßte eine unmäßige Verzerrung seyn, die sich dem Gesichte in einer Weite von mehr als fünf bis sechs Toisen nicht verlieren sollte. Ich will noch eine Anmerkung wiederholen; daß nämlich die Schauspiele der Alten, nicht so, wie die unsrigen, bey dem Scheine eines künstlichen Lichtes, welches von allen Seiten leuchtet, aufgeführt wurden; sondern bey dem Tageslichte, welches, da es nur von oben herein auf die Bühne fallen konnte, viele Schatten auf derselben lassen mußte. Nun wird zu einer vollkommen richtigen Declamation erfo-

dert,

dert, daß eine Miene, die etwas bedeuten soll, bisweilen so fein sey, daß sie nur eben bemerkt werden könne: Welches besonders da geschehen muß, wo der Schauspieler, als wider Willen, sich einige Zeichen seiner Leidenschaft entwischen lassen soll. Wir thun also recht, daß wir unsere Schauspieler mit unbedecktem Gesichte spielen lassen; und die Alten thaten nicht unrecht, daß sie den ihrigen Masken gaben. Ich komme wieder zu meiner Hauptsache zurücke.

Dreyzehnder Abschnitt.

Von der Saltation oder Geberdenkunst, die bey einigen Autoren die hypokritische Musik heist.

So bald man einmal einen Begriff von der getheilten Declamation hat, welche auf den Theatern der Alten gebräuchlich war; so trifft man Beweise davon in manchen Büchern an, wo man sie, ehe man von diesem Gebrauche wußte, gar nicht wahrgenommen hatte. Man versteht z. E. die Stelle sehr deutlich, wo Sueton sagt, Caligula habe den Tanz und das Singen mit einer so heftigen Neigung geliebt, daß er sich so gar bey den öffentlichen Schauspielen nicht enthalten, ganz laut mit dem declamirenden Schauspieler zu singen, und dem andern die Geberden

 nach-

nachzumachen, um ihm entweder seinen Beyfall zu bezeigen oder auch ihn zu kritisiren. q) Sueton braucht hier die Worte singen und aussprechen als Worte, die in der Sprache des Theaters einerley Bedeutung haben, so wie auch die Wörter tanzen und Geberden machen. Er thut damit weiter nichts als daß er der Gattung den generischen Namen beylegt. Die Geberdenkunst war, wie ich schon gesagt habe, bey den Alten eine von den Gattungen, in welche man die Kunst zu tanzen eintheilte. Unser Tanzen war ebenfalls nur eine Gattung derjenigen Kunst, welche bey den Griechen ὀρχησις und bey den Römern saltatio hieß. Weil aber die Uebersetzer diese beyden Worte durch Tanzen geben, so hat diese Zweydeutigkeit allerhand falsche Begriffe veranlaßt. Wir wollen sehen, was man davon wissen kann.

Plato sagt, die Kunst, welche die Griechen ὀρχησιν nannten, bestehe in der Nachahmung aller Geberden und Bewegungen, die der Mensch machen kann. r) Wirklich stammte auch, dem Varro zu folge, das Wort saltatio nicht von saltus (ein Sprung) ab; sondern von dem Namen eines Arkadiers, welcher Salius geheissen, und den Rö-

q) Canendi ac saltandi voluptate ita efferebatur, vt ne publicis quidem spectulis temperaret, quominus et Tragoedo pronuncianti concineret, et gestum Histrionis quasi laudans vel corrigens palam effingeret.

Suet. in Caio Caes.

r) *De Legibus* Lib. VII.

Römern diese Kunst zuerst gelehrt hatte. s) Der gelehrteste Beweis für eine andere Ableitung dieses Wortes könnte, so scheinbar er auch seyn mögte, dem Zeugnisse des Varro das Gegengewicht nicht halten. Daher muß man das Vorurtheil fahren lassen, welches aus der Meynung, daß das Wort Saltation von saltus (ein Sprung) abstamme, vielleicht bey uns entstanden seyn könnte.

Man sieht also wohl ein, daß diejenigen künstlichen Tänze der Alten, worinnen man z.E. die Sprünge betrunkener Bauern oder der Bachanten nachahmte, unsern Tänzen ähnlich waren, mit Einem Worte, daß man dabey sprang. (tripudiabant.) Diejenigen Tänze der Alten aber, worinnen man das Bezeigen solcher Leute nachahmte, welche nicht springen, oder, nach unserer Art zu reden, nicht tanzten, waren nichts anders als eine Nachahmung des Ganges, der Stellungen, und der Geberden, kurz, aller sichtbaren Ausdrücke, welche der Mensch gemeiniglich mit seinen Reden verbindet, und vermittelst deren er bisweilen seine Gedanken zu verstehen giebt, ohne dabey zu reden. So tanzte David vor der Bundeslade, indem er seine Ehrfurcht vor diesem Unterpfande des Bundes Gottes mit dem jüdischen Volke durch seine Stellungen sowohl, als durch Geberden und Niederwerfungen an den Tag legte. In dem neun und siebzig=

s) Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio, qui primus docuit romanos adolescentes nobiles saltare. *Isid. Orig.* L. XVIII. cap. 50.

siebzigsten Buche des Dio t) liest man, daß Heliogabalus getanzt habe, nicht nur, wenn er im Theater an der Stelle, wo der Kayser zu seyn pflegte, dramatische Stücke vorstellen sah, sondern auch wenn er gieng, wenn er Jemanden Gehör gab, wenn er mit den Soldaten sprach und so gar, wenn er opferte. So unverständig Heliogabalus nun auch gewesen seyn mag, so wird er doch gewißlich bey solchen Gelegenheiten, als die vom Dio erzählten sind, nicht nach unserer Art getanzt haben. Man muß sich also die Saltation als eine Kunst vorstellen, welche nicht allein unsere Tanzkunst, sondern auch die Kunst der Geberden oder dasjenige Tanzen in sich begriff, wobey man, nach der itzigen Bedeutung des Wortes, nicht tanzte. Das, was ich noch sagen will, wird diese Meynung stärker beweisen.

Dem Athenäus zu folge war Thelestes der Erfinder dieser Art von stummen Spielen, oder des Tanzens ohne Sprünge und ohne hohe Schritte, welches ich hier gemeiniglich die Geberdenkunst nennen werde. u) Ich thue damit nichts anders, als was die Alten thaten, die ihm ebenfalls diesen Namen oft gaben. Sie nannten es oft die Chironomie, welches man auf deutsch Regeln für die Hände geben könnte.

Da sich die Geberdenkunst wiederum in verschiedne Gattungen theilte; so darf es einen nicht wun-

t) Edit. Reim. p. 1362. u) Deipn. Lib. I.

wundern, daß die Alten eine so grosse Anzahl verschiedener Tänze hatten, daß Meursius aus den Namen derselben ein ganzes alphabetisches Wörterbuch verfertigen konnte. x) Unter allen musikalischen Künsten wurde sie von den Alten am meisten geliebt und folglich auch am meisten bearbeitet. Daher diese Kunst, welche eben so wohl den Redner schickliche Geberden lehrte, als sie dem Histrio zeigte, was er auf dem Theater zu thun hätte, sich wiederum in verschiedene Künste theilte, deren einige den ernsthaftesten Personen anständig waren.

Wer die Werke der Alten in ihren Grundsprachen gelesen hat, der wird sich erinnern, daß er das Wort saltatio gar oft in einem Zusammenhange gelesen, wo es schlechterdings keinen Tanz, wie der unsrige ist, bedeuten konnte. Dem ohnerachtet wird, wie ich hoffe, meinen Lesern die Zeit nicht zu lang dabey werden, wenn ich noch allerhand Beweise vorbringe, daß die Alten verschiedne Arten von Saltation hatten, wobey nicht getanzt wurde.

Diejenigen Autoren, aus denen wir die Eintheilung der alten Musik lernen, zählen das Tanzen unter die zur Hypokritik gehörigen Künste. Es war eben diejenige Kunst, welche bey den Lateinern bisweilen die stumme **Musik** heißt. Ich habe gesagt, daß sie ihren Namen von dem Worte

x) Orchest. J. Meurs.

te Hypokrit bekommen, welches einen Menschen bedeutet, der die Geberden anderer nachmacht. Und dieses war bey den Griechen der gewöhnlichste Name der Komödianten.

Aus dem Wenigen, was ich von dieser Kunst gesagt habe, kann man schon sehen, daß die Geberden, deren Bedeutung und Gebrauch von ihr gelehrt wurden, nicht blos solche Stellungen und Bewegungen waren, die nur dazu dienen sollten, daß man mit gutem Anstande gehen und den Körper tragen lernte, dergleichen die Geberden unserer Tänzer sind. Keinesweges; sie mußten gleichsam sprechen; sie mußten eine Bedeutung haben: Sie mußten, wenn ich so sagen mag, eine zusammenhangende Rede seyn. Hier sind die versprochenen Beweise.

Im Apulejus finden wir eine Vorstellung von dem Urtheile des Paris beschrieben, so wie solche von den Pantomimen, welche ohne zu reden spielten, und deren Spiel saltatio hieß, aufgeführt worden. y) Wenn gedachter Autor von dem Gange dieser Schauspieler auf dem Theater redet, so braucht er das Wort incedere. (gehen.) An einem andern Orte, wo er sagen will, daß Venus manchmal nur mit den Augen declamirt habe, sagt er: Sie tanzte bisweilen blos mit den Augen. z) Man wird auch finden, daß die Alten

y) *Apul. Metam.* Lib. X.

z) Et nonnunquam saltare solis oculis.

ten fast niemals die Schenkel und Füsse ihrer Saltatoren oder Tänzer loben; sondern hauptsächlich nur die Arme und Hände. Ein Epigramma in der griechischen Anthologie macht einem Schauspieler, welcher die Rolle der Niobe getanzt, den Vorwurf, daß er sich eben so wenig bewegt habe, als sich der Stein, in welchen Niobe verwandelt worden, bewegt haben mögte; kurz, daß er nicht von seiner Stelle gekommen, und folglich nicht einen einzigen Tanzschritt gemacht habe. a) Nichts kann für einen, der nach unserer Art tanzt, unbequemer seyn, als eine lange Kleidung. Gleichwohl findet man, daß die Saltatoren der Alten gar oft lange Kleider getragen. Suetonius sagt vom Caligula, der die Saltation ganz unmäßig liebte: „Als dieser Kayser einmal viele von den „vornehmsten Herren in seinen Palast beschieden „hatte, trat er plötzlich in den Saal, wo sie bey„sammen waren, ein, mit einer griechischen Klei„dung, welche ihm bis an die Knöchel gieng, tanz„te bey einer Musik von vielen Instrumenten ei„nen Monologen; und so begab er sich wieder „hinweg, ohne das geringste gesprochen zu ha„ben„ b) Wenn Vellejus Paterculus sagen will, daß Plancus, einer von den Officieren, die auf der Seite des Antonius waren, den Glaucus vorgestellt habe, einen berühmten Fischer, welcher, wie

a) *Anthol.* Lib. II.

b) Magno tibiarum et scabellorum crepitu cum palla tunicaque talari prosiluit, et desaltato cantico abiit. Lib. Hist. II.

wie die Sage lautete, durch das Essen einer gewissen Pflanze in Raserey verfallen und sich ins Meer gestürzt hatte, worauf er in einen Triton verwandelt worden: So sagt er, das Plancus in einen Meergott verkleidet und auf den Knien gehend das Abentheuer des Glaucus getanzt habe. c) Ein Mensch, der wirklich auf den Knien getanzt hätte, müßte ein sehr albernes Schauspiel gewesen seyn.

Das was Quintilian sagt, da er zeigen will, wie nothwendig es sey, die Knaben in die Schulen zu schicken, wo man die Kunst der Saltation lehrte, würde schon allein ein hinreichender Beweis seyn, daß die Geberdenkunst den vornehmsten Theil derselben ausmachte. Man muß, sagt dieser Autor, sich nicht schämen, dasjenige zu lernen, was man künftig einmal ausüben muß. Uebrigens ist, setzt er hinzu, die Chironomie, welches eigentlich die Kunst der Geberden bedeutet, eine Kunst, die seit der Heldenzeit bekannt ist. Die größten Männer Griechenlandes und selbst ein Sokrates haben sie gebilliget. Sehen wir nicht noch aus den vor uralten Zeiten gestifteten Tänzen der salischen Priester, d) daß unsere alten Vorfahren

c) Caeruleatus et nudus, caputque redimitus arundine et caudam trahens, genibus innixus, Glaucum saltasset.

d) Et certe quod facere oporteat, non indignum est discere, cum praesertim haec Chironomia, quae est, vt nomine ipso declaratur, lex gestus, et ab illis heroicis tem-

fahren keinen verächtlichen Begriff von dieser Kunst müssen gehabt haben? Eine Einrichtung, die sich bis auf unsere Zeiten erhalten, ohne daß sie Jemand getadelt hat. Doch wollte ich, daß man sich nur bis in das Jünglingsalter, und nicht einmal so lange, mit Erlernung dieser Kunst beschäfftigte, damit man sich dadurch nur an einen guten Anstand gewöhnte. Denn im übrigen muß ein Redner sich von einem Saltator sehr unterscheiden.

Gleichwohl hat uns Macrobius ein Fragment von einer Rede des Scipio Aemilianus aufbehalten, worinnen dieser Zerstörer der Stadt Karthago sich ziemlich heftig gegen die Gefahren in Absicht auf die Sitten erklärt, welche sich von den Schulen, worinnen die Geberdenkunst gelehrt wurde, nicht wohl trennen liessen. Unsere jungen Leute, sagt Scipio, besuchen die Schulen der Histrionen und lernen recitiren, welches sich, nach unserer Vorfahren Meynung, nur für Sklaven schickte. Ja

temporibus orta sit, et a summis Graeciae viris et ab ipso etiam Socrate probata. - - - Neque id veteribus Romanis dedecori fuit. Argumentum est sacerdotum nomine durans ad hoc tempus saltatio. Cuius etiam disciplinae vsus in nostram vsque aetatem sine reprehensione descendit. A me autem non vltra pueriles annos retinebitur, nec in his ipsis diu. Neque enim gestum Oratoris componi ad similitudinem saltatoris volo, sed subesse aliquid ex hac exercitatione.

Quint. Inst. L. I. cap. 13.

Ja so gar in die Schulen, wo die Saltation gelehret wird, gehen freygebohrne Knaben und Mädchen. Und in was für Gesellschaft? e) Auch aus Cicerons Rede für den Murena, welchem Cato das Tanzen vorgeworfen hatte, kann man sehen, daß viele günstige Umstände zusammen kommen mußten, wenn es einem Manne von einigem Ansehen nicht übel gedeutet werden sollte.

Wir wollen wieder auf den Quintilian kommen. Er sagt noch an einem andern Orte, ein Redner müsse, weder in der Aussprache einem Schauspieler, noch in der Action einem Tänzer gleichen. f) Eine von seinen Ursachen war vermuthlich auch folgende.

Die Geberden, zu denen die Saltation Anweisung gab, waren nicht lauter solche, welche die Action blos verschönerten; sie waren, wenn ich mich so ausdrücken darf, nicht immer gedankenleer; sondern sehr oft mußten sie etwas deutlich anzeigen, sie mußten **reden**. Nun sind die bedeutenden Geberden von zweyerley Art. Die einen sind natürliche, und die andern künstliche Geberden.

Die

e) Eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quod maiores nostri ingenuis probro duci voluerunt. Eunt, inquam, in ludum saltatorium inter Cinaedos, virgines puerique ingenui. *Macrob. Saturn.* Lib. III. cap. 8.

f) Non Comoedum in pronuntiatione non saltatorem in gestu facio. *Quint.* Lib. I. cap. 14.

Die natürlichen Geberden sind diejenigen, womit man natürlicher Weise seine Rede begleitet; deren man sich im Sprechen bedient. Diese Art von Geberden, welche, um mich poetisch auszudrücken, für die Augen redet, giebt dem Vortrage sehr viel Nachdruck: Sie setzt zu gleicher Zeit sowohl den Redenden als seine Zuhörer in Feuer. Man lasse einem lebhaften Menschen die Freyheit nicht, wenn er redet, Geberden zu machen; sogleich wird sein Ausdruck matt werden, und das Feuer seiner Beredsamkeit wird verlöschen. Eben so setzt uns ein Redner, den wir zugleich sehen und hören, weit mehr in Bewegung, als derjenige, den wir zwar reden hören, dessen Geberden wir aber nicht sehen. Jedoch haben die natürlichen Geberden sehr selten eine ganz verständliche Bedeutung, wenn sie ausser dem Reden gemacht werden. Ja sie haben solche in nicht mehr als zween Fällen. Der erste ist: Wenn diese natürliche Geberde eine Empfindung oder Leidenschaft andeutet, wie z. E. Kopfschmerzen oder Ungeduld. Aber auch nicht einmal hier ist die natürliche Geberde hinlänglich, die Umstände dieser Empfindung oder Leidenschaft zu erkennen zu geben. Zweytens kann eine natürliche Geberde auch ausser dem Reden bedeutend seyn, wofern man sich gleich dabey erinnert, daß sie sonst immer nur mit einer gewissen Redensart zugleich vorzukommen pflegt. Denn alsdann setzt man voraus, daß der, welcher diese Geberde macht, dasjenige damit andeuten wolle, was man sonst zu eben der Zeit, da

man sich derselben bedient, zu sagen pflegt. Da die Geberden derjenigen Völker, die uns gegen Mittag wohnen, viel nachdrücklicher sind, als die unsrigen; so sind sie auch viel leichter zu verstehen, wenn man sie, ohne etwas dabey zu hören, sieht, als es die unsrigen sind. Gleichwohl ist ihre Bedeutung immer noch unvollkommen, und oftmals zweydeutig.

Wer also, ohne die Hülfe der Sprache, etwas anders als eine Empfindung oder Leidenschaft ausdrücken will, der muß seine Zuflucht zu solchen künstlichen Zeichen und Geberden nehmen, welche ihre Bedeutung nicht von der Natur, sondern von der Verabredung der Menschen bekommen haben. Daß sie weiter nichts als künstliche Zeichen sind, erhellet daraus, daß sie, eben wie die Worte, nur in einem gewissen Lande verstanden werden. Die allereinfachsten von diesen Zeichen sind nur in einer gewissen Gegend verständlich, und an andern Orten bedient man sich ganz anderer Zeichen, um eben dieselbe Sache anzudeuten. So macht man z. E. in Frankreich eine ganz andere Geberde mit der Hand, wenn man jemand zu sich rufen will, als in Italien. Der Franzose hebt in dieser Absicht seine rechte Hand in die Höhe, und führt sie mit aufwärts gerichteten Fingern einige male gegen seinen Körper; da hingegen der Italiener, wenn er eben dieses andeuten will, die Finger gegen die Erde richtet und die Hand niedersenkt. In verschiedenen Ländern grüßt man sich auch auf verschiedene

ne Weise. Also sind die Zeichen und Geberden, deren sich Jemand bedient, wenn er nicht reden kann oder es nicht will, nicht gerade dieselben, deren man sich im Reden bedient. Wer blos durch Zeichen, und ohne ein Wort zu reden, sagen will: Mein Vater ist eben itzt gestorben; sieht sich genöthigt, diese Worte, die er nicht sagt, durch studirte Zeichen zu ersetzen, welche ganz von denen unterschieden sind, die er bey dem mündlichen Vortrage dieses Satzes braucht. Diese Zeichen können künstliche, oder logikalisch zu reden, willkührliche Zeichen heissen. Denn bekanntermaassen theilt die Logik alle Zeichen in zwo Gattungen, nämlich in natürliche und in willkührliche. Der Rauch z. E., sagt sie, ist ein natürliches Zeichen des Feuers; aber die Krone ist nur ein willkührliches, ein Sinnbild der königlichen Würde. Ein Mensch, der an seine Brust schlägt, macht also eine natürliche Geberde, die eine starke Gemüthserschütterung anzeigt; der hingegen, welcher durch Geberden eine mit dem Diadem umgebne Stirn andeutet, macht nur eine willkührliche Geberde, mit welcher man den Begriff der königlichen Würde zu verbinden eins geworden ist.

Ob man gleich bey den gewöhnlichen theatralischen Vorstellungen das Reden mit den Geberden verband; so wurde doch die Geberdenkunst denen, die sie lernten, als eine Kunst gelehrt, vermittelst deren man sich ausdrückte, ohne zu reden. Es werden also die Lehrer derselben, wie leicht zu

erachten ist, nicht nur alle ersinnlichen Mittel, sich durch Hülfe der natürlichen Geberden auszudrücken, an die Hand gegeben, sondern auch gewiesen haben, wie man seine Gedanken durch willkührliche Geberden an den Tag legen könne. Der Redner, der sich der Worte bediente, hatte diese willkührlichen Geberden nicht von nöthen. Zudem mußten viele von diesen Geberden dem Anstande zuwider laufen, den der Redner in seiner Declamation zu beobachten hatte. Dieses ist, meines Erachtens, die Ursache, warum Quintilian seinem Redner so oft verbietet, die Geberden der Saltatoren nachzuahmen.

Diese Muthmaassung scheint durch das, was Quintilian an einem andern Orte sagt, völlige Gewißheit zu bekommen. Alle itzterwähnten Geberden, sagt er, kommen ganz natürlich mit den Worten zugleich hervor. Es giebt aber noch eine Art solcher, die blos dadurch eine Bedeutung haben, daß sie gewisse Sachen nachmachen. Dergleichen ist z. E. die Geberde eines nach dem Pulse fühlenden Arztes, deren man sich bedient, einen Kranken anzudeuten. Allein ein Redner hat sich vor nichts mehr als vor dergleichen Geberden zu hüten. Denn seine Action muß sich von der Action eines Saltatoren sehr weit unterscheiden; und seine Geberden müssen nicht die Bedeutung einzelner Worte, sondern überhaupt die Gedanken und Empfindungen ausdrücken. Eine Regel, die so gar von denjenigen Komödianten, welche etwas mehr, als

als gewöhnlich, auf das Anständige sehen, beobachtet wird. g)

Cicero hatte schon ungefähr eben dasselbe gesagt. Denn er räth zwar einem jungen Menschen, der ein Redner werden will, sich das leichte und angenehme Wesen im Aeusserlichen anzuschaffen, welches dem Roscius eigen war; allein er will doch nicht, daß ein künftiger Redner die Geberden der Schauspieler zum Muster seiner eigenen Geberden nehmen solle. h) Vermuthlich machten es die wenigsten Schauspieler, so wie diejenigen, welche Quintilian histriones paulo graviores nennt. Die meisten Histrionen bedienten sich lieber der willkührlichen Geberden, als der natürlichen; weil sie die erstern für geschickter hielten, Lachen zu erregen und die Action lebhaft zu machen. Allein Leute von gutem Geschmacke misbilligten diese Art zu spielen. Was ihnen hingegen am meisten gefiel, das waren, wie Cicero sagt, die

g) Et ii quidem, de quibus sum locutus, cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus. Alii sunt, qui res imitatione significant, vt si aegrotum tentantis venas medici similitudine ostendas; quos gestus quam longissime in oratione fugiendum. Abesse enim a saltatore debet orator, vt sit gestus ad sensum magis quam ad verba accommodatus; quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit. *Quint.* L. X. cap. 3.

h) Quis neget opus esse oratori in hoc oratorio motu statuque Roscii gestu et venustate? Tamen nemo suaserit studiosis dicendi adolescentibus in gestu discendo histrionum more elaborare. *Cic. de Orat.* Lib. I.

ungekünstelten und natürlichen Geberden. Die Schauspieler misfallen, sagt er noch dabey, wenn sie ungereimte Geberden machen, welches nicht eben etwas so seltenes ist. i)

Man findet eine lesenswürdige Beschreibung der Geberdenkunst in einem Briefe des Caßiodorus, worinnen er dem Albinus aufträgt, von dem Volke entscheiden zu lassen, ob Hellandius oder Thodoron der beßte Schauspieler sey; denn der geschickteste von beyden sollte ein grösser Glück machen. Unsere Vorfahren, sagt er, nannten diejenige musikalische Kunst die stumme **Musik**, welche lehret, wie man, ohne den Mund aufzuthun, alles mit Geberden sagen, und durch gewisse Bewegungen der Hände oder Stellungen des Leibes dasjenige zu verstehen geben könne, was man einem durch eine zusammenhangende Rede, oder durch Hülfe des Schreibens kaum so gut begreiflich machen würde. k) Doch glaube ich wohl schwerlich, daß die willkührlichen Geberden dasjenige, was sie ausdrücken sollten, allemal deutlich genug bezeichnet haben; ob man schon bey ihrer Erfin-

i) Nam et palaestrici motus saepe sunt odiosiores, et histrionum nonnulli gestus inepti non vocant offensione, et in vtroque genere, quae sunt recta et simplicia, laudantur. *Cic. de Offic.* L. I.

k) Hanc partem musicae disciplinae mutam maiores nostri nominauerunt, scilicet quae ore clauso manibus loquitur, et quibusdam gesticulationibus facit intelligi, quod vix narrante lingua aut Scripturae textu possit agnosci. *Variar. Epist.* Lib. I. ep. 20.

Erfindung darauf sah, daß sie immer eine Anspielung auf die dadurch anzudeutende Sache enthielten. 1) Aus dem, was der h. Augustin von den Pantomimen sagt, werden wir sehen, daß die Aehnlichkeit zwischen den Geberden und den darunter vorgestellten Sachen nicht immer so merklich gewesen sey, daß derjenige, dem die Sprache der alten Saltation unbekannt war, sie hätte errathen können.

Die morgenländischen Nationen haben noch heutiges Tages viele Tänze, die den vom Caßiodorus beschriebnen ähnlich sind. Alle Nachrichten und sonderlich die Nachrichten von Persien reden von dergleichen Tänzen. Die asiatischen Staaten sind von ie her politischen Veränderungen eben so sehr unterworfen gewesen, als die europäischen; allein moralische Veränderungen sind, wie es scheint, daselbst ungewöhnlicher, als bey uns. In Asien sind mit den Gewohnheiten, mit der Kleidertracht und mit den Nationalgebräuchen niemals so viele Veränderungen vorgegangen, als solches in den occidentalischen Theilen von Europa schon ehedem geschehen ist und noch itzt geschieht.

Wir sehen, daß die Alten einerley Personen ohne Unterschied Tänzer und Geberdenmacher nennen, weil die Saltation die Gattung, und die Geberdenkunst eine von den Arten war. Der

1) Mimus hallucinatur. *Apul. in Flor.* Lib. III.

Redner Hortensius, ein Freund und Nebenbuhler des Cicero war in seinen Manieren und in seiner Art sich zu kleiden das, was die Franzosen precieux nennen. Man sagte von ihm, er sey, nachdem er lange Zeit ein Komödiant gewesen, endlich eine Komödiantinn geworden; daher man ihm den Namen Dionysia gab, welches eine berühmte Tänzerinn war, wie Gellius, von dem wir diese Nachricht haben, hinzusetzt. m) Es wurde aber die Action der Schauspieler auch ein Geberdenmachen genannt, wie man aus der Anekdote von dem Dichter Andronikus ersehen kann. Solchergestalt sagte man nicht allein **tanzen**, an statt Geberden machen; sondern man sagte auch **tanzen**, an statt Komödie spielen. Saltare und gestum agere wurden so sehr eines für das andere gebraucht, daß man zu sagen pflegte: Ein theatralisches Stück tanzen, wenn man sagen wollte, es auf dem Theater recitiren; und dieses nicht etwa nur von den Vorstellungen der Pantomimen, welche, wie ich nachher sagen will, ohne zu reden, gespielt wurden; sondern auch, wenn von den gewöhnlichen Tragödien und Komödien, wo das Recitiren der Verse einen wichtigen Theil des Spieles ausmachte, die Rede war.

Ovidius schreibt an einen Freund, der ihm berichtet hatte, daß **Medea** oder irgend ein anderes dra-

m) Torquatus non iam histrionem esse Hortensium esse diceret, sed gesticulariam, Dionysiamque eum notissimae Saltatriculae nomine appellaret. *Aul. Gell.* Noct. att. L. I. cap. V.

dramatisches Stücke dieses Dichters, mit vielem Beyfalle aufgenommen worden: Wenn du mir meldest, daß das Theater voll sey, so oft man unser Schauspiel tanzt, und daß meine Verse Beyfall finden ꝛc. n) Wenn Gellius sagen will, daß vor seiner Zeit der recitirende Schauspieler auch zugleich die Geberden gemacht habe, spricht er: „Diejenigen, welche itzt singen, ohne „sich zu bewegen, sangen ehedem tanzend.„ o)

Aus dem Juvenal siehet man, daß der Vorleger an vornehmen Tafeln die Speisen tanzend vorzuschneiden pflegte. Beym Vorschneiden kann man zwar wohl Geberden machen; aber nicht nach unserer Art tanzen. Es setzt auch dieser Dichter selbst noch im Scherze hinzu, es sey gar ein wichtiger Unterschied zwischen den Geberden, mit welchen man einen Hasen, und denen, womit man ein Huhn zerlegen müsse. p) Es gab für diese Art der Saltation besondere Schulen in Rom.

End-

n) Carmina cum pleno saltari nostra theatro
Versibus et plaudi scribis, amice, meis.
Ouid. Trist. Lib. V. Eleg. 7.

o) Saltabundi autem canebant, quae nunc stantes canunt.
Aul. Gell. Lib. XX. c. 2.

p) Structorem interea, ne qua indignatio desit,
Saltantem specta et chironomonta volanti
Cultello, donec peragas dictata magistri
Omnia; nec minimo sane discrimine refert,
Quo gestu lepores et quo gallina secetur.
Iuu. Sat. V.

Endlich nennt auch Aristides Quintilianus den berühmten Schauspieler Roscius einen Tänzer, nachdem er von Cicerons Freundschaft gegen ihn gesprochen, der ihn besonders der genauen Beobachtung des Taktes und seiner anmuthigen Geberden wegen bewunderte. Er nennet ihn griechisch ὀρχηστὴν, welches eben so viel als das lateinische Saltator ist. Aus einer Stelle des Caßiodorus wird man so gar sehen, daß dieses griechische Wort in das Latein aufgenommen worden. Obgleich Roscius oftmals auf der Schaubühne auch zu reden pflegte, so lobt ihn Cicero doch fast immer nur seiner Geberden wegen; wie z. E. in seiner Rede für den Archias. q)

Cicero ließ sich so gar bisweilen mit dem Roscius in einem Wettstreit ein, welcher von ihnen beyden einen und denselben Gedanken am öftesten auf verschiedene Art ausdrücken könnte; und jeder bediente sich in seiner Kunst desjenigen Talentes, welches er in einem so hohen Grade besaß. Wenn Cicero einen Gedanken durch Worte ausgedrückt hatte, so drückte ihn Roscius durch Geberden aus. Alsdann beurtheilte man, welcher von beyden es am beßten gemacht habe. Darauf veränderte Cicero die Worte oder die Wendung seiner Redensart, ohne den Sinn derselben zu entkräften; und so mußte auch Roscius eben denselben Gedanken mit andern Geberden ausdrücken,

q) Ergo ille corporis motu tantum amorem sibi conciliarat a nobis omnibus.

cken, ohne daß der Ausdruck in seiner stummen Sprache durch diese Veränderung matter wurde. r)

Genug von der Saltation im Ganzen betrachtet. Man sieht aus dem, was hier gesagt worden, daß die Alten sie, sowohl bey heiligen Ceremonien, als bey Tische und bey andern Gelegenheiten in Ausübung brachten. Allein unsere Materie erfodert nicht, daß wir die Saltation von allen ihren Seiten betrachten. Ich will also nunmehr blos von der **theatralischen** Saltation reden.

r) Et certe satis constat contendere eum cum histrione solitum, vtrum ille saepius eandem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentiae copiam sermone diuerso pronuntiaret; sagt Macrobius, da er von dem Cicero und Roscius redet. *Saturn.* L. II. c. 10.

Vierzehnder Abschnitt.

Von der theatralischen Saltation. Wie es angehen konnte, daß der recitirende Schauspieler und der, welcher die Geberden machte, mit einander übereintrafen. Von dem Tanze der Chöre.

Die theatralische Geberdenkunst theilte sich in dreyerley Methoden, und also auch in drey verschiedene Künste. s) Die erste, welche **Emmeleia** hieß, lehrte die zur tragischen Declamation gehörigen Geberden. Die zweyte, **Kordax**, begriff die Geberden der Komödie unter sich; und die dritte, **Sikinnis**, enthielt diejenigen, welche sich für eine Gattung dramatischer Stücke schickten, die man Satyren nannte. Wie denn auch derjenige, welcher eine Rolle in einer von diesen drey Gattungen der dramatischen Dichtkunst spielte, hauptsächlich solche Geberden machte, die selbiger Gattung gänzlich eigen waren.

Gleichwohl sagt Lucian in seiner Abhandlung vom Tanze, daß man bey Aufführung komischer Stücke oftmals auch Geberden brauchte, die eigentlich in die Satyren gehörten, und also die beyden Gat-

s) *Athen.* Lib. I.

Gattungen Kordax und Sikinnis mit einander vermischte.

Wie konnten aber, wird man sagen, die Alten diese Methoden zu Pappiere bringen, und Noten und Zeichen erfinden, welche alle solche Stellungen und Bewegungen des Körpes andeuteten? Das weis ich nicht; allein die Choreographie des Feuillee, von der ich schon geredt habe, ist ein hinlänglicher Beweis für die Möglichkeit der Sache. Aus Noten lernen, was man für Geberden machen solle, kann nicht schwerer seyn, als aus Noten lernen, was für Schritte und Figuren man machen müsse. Das leztere aber kann man aus dem Buche des Feuillee sehr gut lernen.

Ob gleich der Ausdruck durch Geberden bey uns noch nicht unter gewisse und bestimmte Kunstregeln gebracht ist, ob wir gleich diese Materie noch nicht ergründet, und folglich auch ihre Gegenstände nicht so weit zergliedert haben, als die Alten gethan; so lehrt uns doch schon unsere Empfindung, daß die Tragödie und die Komödie, eine wie die andere, ihre eignen Geberden habe. Die Stellungen, die Art zu gehen oder sich sonst zu bewegen, kurz das ganze Betragen unserer Schauspieler ist, wenn sie eine Tragödie aufführen, ganz anders, als bey einer Komödie. Unsere Schauspieler, die blos von der Natur geleitet werden, bringen uns auf die Spur der Grundsätze, worauf sich die drey Methoden gründeten, in welche

che die Alten ihre theatralische Geberdenkunst eintheilten. Die Natur hat, wie Cicero sagt, jedweder Empfindung und jedweder Leidenschaft eine eigne Miene im Gesichte, einen eignen Ton in der Stimme und eine eigne Geberde angewiesen. t) Nun sind aber die Leidenschaften, mit denen sich die Tragödie gemeiniglich beschäfftigt, gar nicht diejenigen, mit denen sich die Komödie am liebsten abgiebt.

In demjenigen Capitel, wo Quintilian von den Geberden, die sich für einen Redner schicken, weitläuftiger als anderwärts handelt, trifft man Vieles an, woraus man sieht, daß die Schauspieler damals eigne Schulen hatten, worinnen die theatralische Geberdenkunst gelehrt wurde. Bisweilen lenkt Quintilian seinen Schüler von demjenigen ab, was die Schauspieler über gewisse einzelne Stücke vorzutragen pflegten. Manchmal führt er sie auch als gute Lehrmeister an. Die, so die Schauspielkunst lehren, sagt er in eben diesem Kapitel, erklären eine Geberde, welche man blos mit dem Kopfe macht, für tadelhaft. u) Es hatten diese Schulen so gar ihre eignen Kunstwörter. Wenn Quintilian von dem Betragen eines Redners handelt, welches er in den Augenblicken zu

t) Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum.

Cic. de Orat. L. III.

u) Solo capite gestum facere scenici quoque doctores vitiosum putarunt. *Quint.* L. X. cap. 3.

zu beobachten hat, da die Augen aller Zuhörer auf ihn gerichtet sind, ohne daß er noch redet, so sagt er, die Schauspieler nennten dieses studirte Stillschweigen eine Pause. x)

Da sich die Schauspieler derjenigen Geberden, die ich willkührliche genannt habe, fast gar nicht bedienen durften; mit einem Worte, da ihre Saltation von einer besondern Art war, so mußten sie natürlicher Weise auch ihre eignen Schulen und Lehrer haben. Ueberdieses mußten sie noch eine Kunst verstehen, die nur allein ihnen nothwendig war; die Kunst, ihre Geberden nach dem Takte mit der Recitation des Sängers, der bisweilen an ihrer statt declamirte, übereinstimmig zu machen. Ich will noch deutlicher, als ich bisher gethan, zu zeigen suchen, wie sie dieses bewerkstelligten und wie es angehen konnte, daß die Action desjenigen, welcher die Geberden machte, mit den Worten des declamirenden Schauspielers übereintraf. Ich durfte meinen Lesern diese letztere Erklärung nicht eher vorlegen, und mußte allenfalls lieber einiger Wiederholungen schuldig werden, bis ich ihnen nach und nach von allem, was dahin gehört, einen Begriff gemacht hatte.

Ich habe, wie man sich erinnern wird, bereits gesagt, daß die Saltation mit unter die hypokri-

x) In hac cunctatione sunt quaedam non indecentes, vt vocant scenici, morae.

pokritische Musik gehörte. Nun werden, sagt Quintilian, von der Musik die Bewegungen des Körpers, eben sowohl als die Fortschreitungen der Stimme, angeordnet. y) Folglich lehrte die hypokritische Musik, wie man taktmäßig Geberden machen, und die metrische, wie man taktmäßig declamiren müsse. Die Hypokritik nahm die Metrik zu Hülfe: Denn die musikalischen Künste konnten schwerlich solche genau bestimmte Gränzen haben, daß sich nicht manchmal beyde an Einem Orte hätten antreffen sollen. Oftmals mußte die eine bey der andern Hülfe suchen: Und dieses ist schon etwas.

Also mußten beyde Schauspieler, der recitirende sowohl als der, welcher die Geberden machte, einerley Takte folgen, und die Zeiten desselben mit gleicher Genauigkeit beobachten. Aus dem Quintilian haben wir gesehen, z) daß man ein gewisses Verhältniß zwischen den Worten und Geberden des declamirenden Schauspielers festzusetzen suchte, damit die Action weder allzu häufig noch allzu unterbrochen werden mögte. Vermuthlich war man auf diesen Einfall dadurch gekommen, daß der recitirende Schauspieler nur eine gewisse Anzahl Worte sagen durfte, während der Zeit, da der andre eine gewisse Geberde machte. Ohne Zweifel hatte der erstere mehr als Ein Wort zu recitiren,

y) Numeros musice duplices habet, in vocibus et in corpore. *Quint.* L. I. cap. 10.

z) Im zweyten Abschnitte dieses Theiles.

ren, indem der andere nur Eine Geberde machte. Wie dieses aber auch gewesen seyn mag, so ist doch gewiß, daß sich beyde nach einerley Takte richten mußten, den Jemand gab, welcher, wenn ich so reden darf, die Partitur vor sich hatte, worinnen beydes die Geberden und die Verse beysammen standen. Der musikalische Rhythmus, sagt Aristides Quintilianus, regiert sowohl die Geberden, als die Recitation der Verse. a)

Wie es aber auch damit gewesen seyn mag, so wissen wir doch, daß diese beyden Schauspieler sehr gut mit einander übereinstimmten. Seneca sagt, man müsse erstaunen, wenn man sähe, wie sehr es die Geberden geschickter Schauspieler der Rede gleich thäten, und, so zu reden, troz der Geschwindigkeit der Zunge, sie dennoch einholten. b) Seneca will hier gewiß nicht von einem reden, welcher zu gleicher Zeit spricht und auch Geberden macht: Denn an einem solchen würde es nichts weniger als bewundernswürdig seyn, wenn Worte und Geberden, daß ich mich so ausdrücken mag, gleichen Schritt hielten. Die Sache geht ganz natürlich zu, und kann nur alsdenn bewundernswürdig seyn, wenn der eine Schauspieler redet und ein anderer die Geberden dazu macht.

a) *Arist. de Mus.*

b) Mirari solemus scenae peritos, quod in omnem significationem rerum et effectuum parata illorum est manus, et verborum velocitatem gestus assequitur. *Senec.* Ep. 121.

Wir sehen auch, daß ein Schauspieler, der den Takt mit einer Geberde ein wenig verfehlte, eben so wohl ausgepfiffen wurde, als derjenige, welcher einen Fehler in der Aussprache begieng. c) Lucian sagt gleichfalls, daß eine Geberde wider den Takt dem Schauspieler für einen Hauptfehler angerechnet worden sey. Daher war das griechische Sprüchwort gekommen: **Einen Solöcismus mit der Hand machen.**

Die Kunst der Saltation ist verloren gegangen, und es würde verwegen seyn, wenn man sich vornehmen wollte, von einer Kunst, welche durch die Erfahrung und das Nachdenken so vieler tausend Menschen zur Vollkommenheit gebracht worden, alles bis auf die kleinsten Umstände zu errathen. So viel ist gewiß, das Volk ließ keinen Fehler unbemerkt entwischen. Seine Empfindung war durch das öftere Besuchen der Schauspiele so fein geworden, daß ihm so gar falsche Töne und Accorde anstößig waren, wenn sie zu oft wiederholt wurden; ob sie gleich eine gute Wirkung thun, wenn sie sparsam und am gehörigen Orte angebracht werden. d)

Um

c) Histrio si paululum se moueat extra numerum, aut si versus pronuntiatus est syllaba vna longior aut brevior, exsibilatur et exploditur. *Cic. in Parad.*

d) Quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae voculae quam certae et seuerae? quibus tamen non modo austeri, sed si saepius fiant, multitudo ipsa reclamat. *Cic. de Orat.* L. III.

Um wieder auf die Geberdenkunst zu kommen, so läßt sich gar nicht daran zweifeln, daß die Schauspieler der Alten in diesem Theile der Declamation nicht vortrefflich gewesen seyn sollten. Sie hatten viele natürliche Gaben dazu, wenn man von ihren Landsleuten, die unsere Zeitgenossen sind, den Schluß auf sie machen darf. Sie legten sich, wie ich bald zeigen werde, mit grossem Fleisse auf ihre Kunst, und wenn sie Fehler machten, oder nachläßig waren, so suchten die Kenner unter den Zuschauern ihnen zu recht zu helfen. Tertullianus sagt auch, daß diese Gebehrden eben so verführerisch gewesen wären, als die Reden der Schlange, welche das erste Weib versuchte. e)

Wenn die Kritici, welche des Aristoteles Poetik haben tadeln oder erklären wollen, auf die Bedeutung des Wortes Saltation gemerkt hätten; so würde es ihnen nicht so wunderlich vorgekommen seyn, daß die Chöre der Alten, selbst an den traurigsten Stellen einer Tragödie, tanzten. Es ist leicht zu erachten, daß diese Tänze nichts anders waren, als Geberden und andere Zeichen, vermittelst deren die Personen des Chores ihre Empfindungen ausdrückten; sie mogten nun reden, oder auch durch ihr stummes Spiel an den Tag legen, wie sehr sie von der Sache, woran sie Theil nehmen sollten, gerührt wären. Dieser Declamation zu folge mußte der Chor oftmals auf der Bühne hin und her gehen. Da nun dergleichen auf ein-

e) Ipse gestus colubrina vis est. *Tertull. de spect.*

mal erfolgende Bewegungen einer ganzen Menge Personen vorher verabredet und genau bestimmt seyn müssen, wenn nicht ein unordentliches Gedränge daraus werden soll; so waren den Chören der Alten abgemeßne Bewegungen vorgeschrieben: Und eben diese haben unsern Kunstrichtern den meisten Anlaß gegeben, die Saltation der Chöre für Ballete nach unserer Art zu halten.

Die Chöre hatten anfangs ihre eignen Lehrmeister, von denen sie in ihren Rollen unterrichtet wurden; allein der Poet Aeschylus, f) welcher die Kunst der theatralischen Vorstellungen sehr studirt hatte, übernahm es selbst, ihnen diesen Unterricht zu geben, und die andern Dichter Griechenlandes sind, wie es scheint, seinem Beyspiele nachgefolget.

Daher muß man sich den Anblick, welchen diese Chöre auf dem atheniensischen und römischen Theater machten, nicht so vorstellen, wie man sich etwa unsere Chöre vorstellen müßte, wenn man sie auf der Schaubühne declamiren lassen wollte. Wir haben, wenn wir uns eine Idee davon machen wollen, immer die unbeweglichen Chöre unserer Opern in Gedanken, welche aus Leuten bestehen, die meistentheils nicht einmal anständig gehen können, und durch ihre alberne Action die rührendsten Scenen lächerlich machen. Wir denken uns solche Chöre, wie die in unserer Komödie, welche

f) *Athen.* Lib. I.

welche aus Miethlingen und den allerschlechtesten Schauspielern bestehen, die jede Rolle, zu der sie nicht gewöhnt sind, mishandeln. Hingegen die Chöre der alten Tragödien wurden von guten und wohlgeübten Schauspielern aufgeführt, und die Summen, welche man darauf verwandte, waren so groß, daß die Athenienser durch eine besondere Verordnung diesen Aufwand an die Obrigkeit übertragen hatten.

Wer sich also einen richtigen Begrif von diesen Chören machen will, der stelle sich eine grosse Anzahl vortrefflicher Schauspieler vor, die einer Person, welche mit ihnen redet, antworten. Man stelle sich vor, daß jedwede Person des Chores durch ihre Stellungen und Geberden den Inhalt der Verse so ausdrückt, wie es dem besondern ihr beygelegten Charakter gemäß ist. Man stelle sich alte Leute, Kinder, Frauen und Jünglinge in Einer Versammlung vor, welche alle ihre Freude oder Traurigkeit oder andere Leidenschaften, jedwedes auf solch eine Art an den Tag legen, wie es ihrem Alter und Geschlechte zukömmt. Ein solcher Anblick war, wie ich glaube, nicht diejenige Scene eines Trauerspieles, welche am wenigsten rührte. Auch liest man, daß einer von den Chören g) des Aeschylus die Zuschauer so heftig erschütterte, daß verschiedne schwangere Weiber in dem Theater zu Athen niederkamen. Ja dieser Zufall war es, welcher veranlaßte, daß die Anzahl der Schauspieler

g) In der Tragödie die Eumeniden.

ler in diesen schrecklichen Chören, welche sich manchmal bis an funfzig belaufen hatte, von den Atheniensern auf funfzehn bis zwanzig herabgesetzt wurde. Einige Stellen in unsern neuen Opern, wo der Poet den Chor von einer Hauptperson des Stückes anreden, und ihn etwas weniges darauf antworten läßt, haben sehr gefallen, obgleich die Schauspieler, aus denen der Chor bestand, nicht declamirten. Es wundert mich sehr, daß diese Nachahmung der Alten, (man wolle mir einmal ein Wortspiel zu gute halten) keine Nachahmer gefunden hat.

Auch Chöre, welche gar nicht redeten, sondern nur das stumme Spiel der Chöre in den Tragödien der Alten nachahmten, sind auf unserm Operntheater gut ausgefallen, und haben so gar vielen Beyfall gefunden, wenn sie mit Aufmerksamkeit ausgeführt wurden. Ich meyne diejenigen Ballete, die fast gar nicht aus Tanzschritten, sondern nur aus Geberden, mit einem Worte, aus einem stummen Spiele bestanden, und welche Lülly in dem Leichenbegängnisse der Psyche, der Alceste, und in dem zweyten Aufzuge des Theseus angebracht hatte, wo der Dichter tanzende Alte einführt; in dem Ballete der vierten Handlung des Atys, und in der ersten Scene des vierten Aufzuges der Isis, wo Quinault Einwohner der hyperboräischen Gegenden auf das Theater bringt. Diese Halbchöre, wenn mir der Ausdruck erlaubt ist, gaben eine sehr interessante Scene, wenn sie

durch

durch Tänzer ausgeführt wurden, die sich völlig vom Lülly regieren liessen, und weder einen Schritt thaten, den er ihnen verbot, noch es wagten, einen zu unterlassen, den er ihnen vorgeschrieben hatte, oder ihn zu unrechter Zeit zu machen. Wenn man diese Tänze ausführen sah, so ließ sichs leicht begreifen, wie die Geberden auf den Theatern der Alten nach dem Takte haben eingerichtet werden können. Lülly, dieses grosse Genie, war bloß durch die Stärke seiner Einbildungskraft auf den Gedanken gekommen, daß man auch vermittelst der stummen Action noch mehr Pathetisches in die Schauspiele bringen könne: Denn ich glaube nicht, daß ihn die Schriften der Alten darauf geholfen haben; da die Stellen derselben, welche vom Tanze handeln, damals noch nicht so erklärt worden waren, als hier geschehen ist.

Lülly wandte so viel Aufmerksamkeit auf die gedachten Ballete, daß er sich zu ihrer Verfertigung eines besondern Tanzmeisters, mit Namen Olivet, bediente. Nicht des Brosses oder Beauchamps, von denen Lülly nur die gewöhnlichen Ballete verfertigen lies, sondern Olivet war es, welcher die Ballete zu den Leichenbegängnissen der Psyche und der Alceste componirte. Er machte auch das Ballet der Alten im Theseus, die schrecklichen Träume im Atys und die Zitterer in der Isis. Das leztere bestand bloß aus Geberden und Bewegungen solcher Leute, die heftig frieren. Nicht ein einziger von unsern gewöhnlichen Tanz-

schritten kam darinnen vor. Hierzu setze man noch, daß diese Ballete, welche damals gefielen, von lauter Tänzern ausgeführt wurden, die in der Kunst, zu der sie Lülly brauchte, noch völlig Neulinge waren. Ich komme wieder zu meiner Materie.

Funfzehnder Abschnitt.

Anmerkungen über die Art und Weise der Alten, dramatische Stücke vorzustellen. Von der Neigung der Griechen und Römer für das Theater. Von den Lehrübungen der Schauspieler in ihrer Kunst und von den ihnen ertheilten Belohnungen.

Die Einbildungskraft kann die Stelle einer sinnlichen Empfindung niemals ganz vertreten. Da wir also kein theatralisches Stück haben aufführen sehen, worinnen der eine Schauspieler recitirte und ein anderer die Geberden dazu machte; so würde es, meines Erachtens, unweise seyn, diese bey den Alten gewöhnliche Theilung der Declamation auf eine entscheidende Art zu loben, und noch unweiser, sie in diesem Tone zu tadeln. Ich habe die Ursachen schon angeführt, warum

warum die Alten nicht das Lächerliche darinnen fanden, das wir uns anfänglich dabey vorstellen. Auch wissen wir nicht, was für Annehmlichkeit die Geschicklichkeit der Schauspieler und andere Umstände diesem Schauspiele geben konnten. Verschiedne nordische Gelehrte, die nach blossen Erzählungen von der Oper das Urtheil gefällt hatten, daß es ein lächerliches Schauspiel seyn müsse, welches nur Kinder ergötzen könne, haben ihre Meynung geändert, nachdem sie selbst einige Vorstellungen davon angesehen. Die Erfahrung hatte sie davon überzeugt, wovon nur sie allein überzeugen kann, daß eine Mutter, welche den Verlust ihrer Kinder in Musik beweint, dem ohnerachtet eine Person ist, die uns rühren und Mitleiden erwecken kann.

Die Marionettenspiele, in denen die Declamation getheilt ist, machen uns einen ergötzlichen Zeitvertreib; obgleich die Action dabey nur auf eine maschinenmäßige Art geschieht. Man würde sich irren, wenn man glaubte, dieses kindische Schauspiel mache deswegen ein Vergnügen, weil der lächerliche Inhalt und die eben so lächerliche Ausführung desselben recht für einander gemacht zu seyn schienen. Die von La Grille erfundene Puppenoper, welche ungefähr im Jahre 1674 in Paris aufkam, wurde zween Winter lang eifrigst besucht; und dieses Schauspiel war eine ordentliche Oper, nur mit dem Unterscheide, daß eine grosse Marionette die gehörigen Geberden zu dem-

jeni-

jenigen machte, was von einer Stimme, die sich durch eine in dem Boden der Scene angebrachte Oeffnung hören ließ, gesungen wurde. Auf eben diese Weise habe ich auch in Italien Singspiele aufführen sehen, ohne daß Jemand sie lächerlich gefunden hätte. Die Opern, welche ein berühmter Cardinal in seiner Jugend zu seinem Vergnügen spielen ließ, fanden vielen Beyfall, weil die Marionetten, da sie fast vier Fuß hoch waren, der Natur ziemlich nahe kamen. Warum sollte man denn also glauben, daß eben dieses Schauspiel alsdann misfallen würde, wenn vortreffliche Schauspieler, die man in der Maske zu sehen schon gewohnt wäre, die Geberden machten, welche von einer Marionette nur sehr schlecht gemacht werden können.

Die Thaten der Römer sowohl als ihre Schriften sind unumstößliche Beweisthümer, daß sie nichts weniger als ein Volk ohne Verstand gewesen. Als sich die Römer zu der Art von Declamation entschlossen, bey der das Recitiren und die Action unter zween verschiedene Schauspieler vertheilt waren, konnten sie die natürliche Art zu recitiren, welches die unsrige ist, schon seit mehr als hundert und zwanzig Jahren. Gleichwohl nahmen sie an deren Statt jene an, die weit zusammen gesetzter war.

Ueberdieses kann man aus den unsäglichen Summen, welche die Griechen und Römer an die

Auf-

Aufführung dramatischer Stücke wandten, den sichern Schluß machen, daß sie eine ganz ausserordentliche Aufmerksamkeit auf die Schauspiele müssen gerichtet haben. Sollte nun diese Aufmerksamkeit, welche achthundert Jahre lange dauerte, (denn die Theater waren zu Rom nach des Livius Andronikus Zeit noch acht Jahrhunderte offen;) nicht die Römer von dem Gebrauche, die Declamation zwischen zween Schauspieler zu vertheilen, abgebracht haben; wenn er wirklich so ungereimt gewesen wäre, als er einem anfangs zu seyn scheint? Man muß sich also vor einem solchen übereilten Urtheile eben so sehr hüten, als es alle vernünftige Leute zu thun pflegen, wenn sie ihnen vorher unbekannt gewesene Sitten und Gewohnheiten fremder Nationen sehen oder davon hören.

Die Aufführung dreyer Tragödien des Sophokles kam den Atheniensern höher zu stehen, als der peloponnesische Krieg. Es ist bekannt, was für unmäßige Summen von den Römern aufgewandt wurden, Theater, Amphitheater und Circos selbst in den Städten der Provinzen zu erbauen. Einige von diesen Gebäuden, welche sich noch unversehrt erhalten haben, sind die kostbarsten Denkmale der alten Baukunst. Von denen, welche verfallen sind, bewundert man so gar die Trümmern. Man findet in der römischen Geschichte überall häufige Beweise der unmäßigen Neigung des Volkes gegen die Schauspiele und der erstaunlichen Unkosten, welche sowohl von Regenten als

von Privatpersonen darauf gewendet wurden. Ich will hier blos von der Bezahlung der Schauspieler reden. Aesopus, ein berümter tragischer Schauspieler, dessen ich schon erwähnt habe, und ein Zeitgenosse des Cicero, hinterließ, wie Makrobius berichtet, seinem Sohne, dessen beym Horaz und Plinius h) als eines berüchtigten Verschwenders gedacht wird, eine Erbschaft von fünf Millionen, die er auf dem Theater erworben hatte. In des Plinius Naturgeschichte lieset man, daß der Schauspieler Roscius, Cicerons Freund, jährlich über hundert tausend Franken an Besoldung gehabt habe. i) Diese Summe muß nach der Zeit, da das von dem Plinius angeführte Verzeichniß der öffentlichen Ausgaben gefertigt worden war, noch vermehrt worden seyn; denn Makrobius meldet, es habe dieser Komödiant von den öffentlichen Einkünften täglich gegen neun hundert Franken gezogen, und er habe dieses blos für sich allein zu geniessen gehabt. k)

Cicerons Rede für eben diesen Roscius ist ein gültiges Zeugniß für die Wahrheit dessen, was Plinius und Makrobius berichten. Die Hauptsache des Processes, welchen Roscius hatte, betraf einen Sklaven, den Fannius, wie er behauptete, dem

h) *Hor. Sat.* L. II. cap. 10. *Plin.* L. X.

i) Quippe cum iam apud maiores nostros Roscius histrio sestertium quingenta millia annua meritasse prodatur. *Plin.* L. VII. cap. 39.

k) Tanta fuit gratia, vt mercedem diurnam de publico mille denarios sine gregalibus solus acceperit. *Macrob. Saturn.* L. II. cap. 10.

dem Roscius übergeben hatte, um ihn in der Schauspielkunst unterrichten zu lassen; mit der Bedingung, daß sie beyde ihn nachher verkaufen und das Geld unter sich theilen wollten. Cicero läugnet, daß ein solcher Contrakt gemacht worden sey, und behauptet, daß Panurgos, so hieß der Sklave, nunmehr dem Roscius, der ihn unterrichtet habe, ganz allein zugehöre, weil der Werth, den Panurgos als Schauspieler hätte, den Werth, nach dem er als Sklave zu schätzen wäre, weit überträfe. Die Person des Panurgos, sagt Cicero, gilt nicht dreyßig Pistolen, aber der Schüler des Roscius ist zwanzig tausend Thaler werth. Wenn der Sklave des Fannius des Tages kaum achtzehn Sols hätte verdienen können, so kann er, als Komödiant aus der Schule des Roscius, achtzehn Pistolen verdienen. Ist es wohl wahrscheinlich, heißt es an einer andern Stelle, daß ein so uneigennütziger Mann, als Roscius, sich, auf Unkosten seiner Ehre, einen Sklaven, der kaum dreyßig Pistolen werth ist, wird zueignen wollen; er, der nun seit zwölf Jahren in den Komödien umsonst spielt, und sich durch diese Großmuth zwo Millionen, die er sonst hätte gewinnen können, freywillig hat entgehen lassen? Ich setzte, fügt Cicero hinzu, den Gehalt, welchen Roscius bekommen haben würde, nicht zu hoch an. Man würde ihm doch wenigstens so viel gegeben haben, als Dionysia bekommen hat. Von dieser Tänzerinn haben wir bereits gesprochen. Hieraus kann man sehen, wie die Schauspieler bey den Römern bezahlt wurden.

den. Makrobius erzählt, l) daß Julius Cäsar dem Dichter Laberius zwanzig tausend Thaler gegeben, um ihn dahin zu vermögen, daß er in einem von ihm verfertigten Stücke selbst mit spielte. Es liesse sich noch zeigen, daß der Aufwand in diesem Stücke unter den andern Kaysern noch viel weiter gegangen sey. Endlich befahl der Kayser Marcus Aurelius, der sehr oft **Antonin der Philosoph** genennet wird, in einer Verordnung, m) daß künftig die Komödianten, welche die Spiele aufführten, die dem Volke von gewissen obrigkeitlichen Personen gegeben werden mußten, nicht befugt seyn sollten, mehr als fünf Goldstücken für Eine Vorstellung zu fodern, und daß demjenigen, der diese Kosten trüge, nicht erlaubt sey, ihnen mehr als noch einmal so viel zu geben. Diese Goldstücken waren ungefähr von einerley Werthe mit unsern Louisd'ors, deren dreyßig auf ein Mark gehen, und welche vier und zwanzig Franken galten. Livius endigt seine Erzählung von dem Ursprunge und Fortgange der theatralischen Vorstellungen zu Rom mit der Betrachtung, daß aus einer Ergötzlichkeit, die anfangs nur sehr wenig Kosten erfodert habe, eine so unmäßig prächtige Sache geworden sey, daß der Aufwand kaum von ganzen Ländern bestritten werden könnte, wenn sie gleich sonst reich genug wären. n)

Da

l) *Macrob. Sat.* Lib. II. cap. 7.

m) *Capit.* in M. Anton.

n) Quam ab sano initio res in hanc vel opulentis regnis vix tolerabilem insaniam venerit. *Liv. Hist.* L. VII.

Da die Römer fast alle selbst Declamatoren und Geberdenmacher geworden waren, so darf man sich nicht wundern, daß die Schauspieler bey ihnen in solchem Ansehen standen. Der ältere Seneca sagt in der Einleitung zum ersten Buche seiner Controversien, o) daß die jungen Leute seiner Zeit aus diesen beyden Künsten ihre Hauptbeschäfftigung machten.

Das Uebel nahm mit der Zeit immer mehr überhand. Ammianus Marcellinus, der unter der Regierung Constantin des Grossen lebte, schreibt: „Wie wenig Häuser giebt es, wo man noch die „freyen Künste treibt! Man hört nichts als sin„gen und Instrumente spielen. Statt eines Phi„losophen läßt man einen Sänger kommen, und „an statt eines Redners einen Lehrer der Schau„spielerkünste. Die Bibliotheken werden, gleich „Gräbern, auf immer und ewig zugeschlossen und „man denkt sonst auf nichts, als Wasserorgeln, „unmäßig grosse Lyren, allerhand Flöten und andere „dergleichen Instrumente zu machen, womit man „den Schauspielern zu accompagniren pflegt.„ p) Ich

o) Malarum rerum industria inuasit animos. Cantandi saltandique nunc abscoena studia effeminatos tenent.

p) Quod cum ita sit, paucae domus studiorum seriis cultibus antea celebratae nunc ludibriis ignauiae torrentes exundant, vocali sono, perflabili tinnitu fidium resultantes. Denique pro Philosopho Cantor, et in locum Oratoris doctor artium ludicrarum accitur, et Bibliothecis sepulcrorum ritu in perpetuum clausis, fabrican-

Ich muß hier erinnern, daß ich, bey Vergleichung des römischen Geldes mit dem unsrigen, der Berechnung des Budaeus nicht gefolgt bin; ob sie gleich damals, als dieser Gelehrte sie machte, richtig war. q) Allein das Mark Silber, welches nach dem damaligen Münzfusse noch nicht zu zwölf Franken gerechnet wurde, galt sechzig Franken gangbarer Münze, als ich meine letzte Berechnung machte. r) Hierauf müssen die Uebersetzer und Ausleger der Alten Acht haben; so wie sie auch die von ihrem Autor angegebnen Summen, Metall gegen Metall ausrechnen müssen, weil das Verhältniß zwischen Gold und Silber gegenwärtig ganz anders ist, als zu der Römer Zeiten. Eine Unze fein Gold wurde damals mit zehn Unzen feines Silbers bezahlt; und wenn man gegenwärtig in Frankreich eine Unze Gold bezahlen will, so muß man wohl funfzehn Unzen Silber dafür geben. Ja es giebt in Europa Staaten, wo das Gold noch theurer ist.

Ueberhaupt ist es meiner Meynung nach richtig geurtheilt, wenn man von der Vollkommenheit, zu der es eine Nation in denjenigen Künsten gebracht hat, welche sich dauerhafte Denkmale stiften, den Schluß auf diejenigen Künste macht,

bricantur Hydraulica et Lyrae in speciem carpentorum ingentes, tibiaeque et histrionici gestus instrumenta non leuia. *Ammian. Marcell. Hist.* L. XIIII.

q) Unter Franciscus I.

r) Im Jahre 1718.

macht, von denen keine solchen Denkmale mehr vorhanden sind. Nun beweisen die Werke der Poesie, der Redekunst, der Mahlerey, der Bildnerey und der Baukunst, welche aus den Zeiten des Alterthumes bis auf uns gekommen sind, daß die Alten in allen diesen Künsten sehr geschickt gewesen, und sie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben. Müssen wir es aber in Ansehung ihrer Geschicklichkeit in der Schauspielkunst einmal bey einem Vorurtheile bewenden lassen; so kann solches kein anderes seyn, als dieses, daß sie sehr glücklich darinnen gewesen, und daß wir ihren theatralischen Vorstellungen, wenn wir sie sehen könnten, eben die Lobsprüche ertheilen würden, welche wir ihren Gebäuden, ihren Bildsäulen und ihren Schriften ertheilen.

Können wir nicht auch selbst auf die vortrefflichen Gedichte der Alten ein günstiges Vorurtheil für die Geschicklichkeit ihrer Schauspieler bauen? Haben wir nicht die gegründetesten Ursachen zu muthmaassen, daß diese Schauspieler vortrefflich gewesen seyn müssen? Die meisten waren geborne Sklaven, und mußten sich folglich von Jugend auf einer so langwierigen und strengen Lehre unterziehen, als es ihre Herren für gut fanden. Zudem waren sie versichert, daß sie, wenn sie sich in ihrer Profeßion geschickt machten, mit der Zeit frey, reich und angesehen werden könnten. In Griechenland war ein vortrefflicher Schauspieler eine wichtige Person, und es hat Abgesandte und

Staatsminister gegeben, die man aus Schauspielern zu diesen Würden erhoben hatte. Ob nun gleich nach den römischen Gesetzen s) diejenigen, welche eine theatralische Profeßion trieben, meistentheils von dem Bürgerrechte ausgeschlossen waren, so wurden sie dennoch in Rom sehr geachtet, wie ich bald gehörig beweisen werde. Sie wußten wenigstens eben so wichtige Personen aus sich zu machen, als es noch itzt die Castraten in Italien thun.

Wir wissen zuverläßig, daß die Schauspieler eine lange Zeit in der Lehre seyn mußten; ob man gleich keine andern als solche dazu ausgesucht haben wird, welche von Natur alle erfoderlichen Talente zu haben schienen. Diejenigen, welche Tragödien spielten, übten sich, wie Cicero uns berichtet, ganze Jahre lang, ehe sie auf dem Theater erschienen. Unter andern war es eine von ihren Lehrübungen, daß sie sitzend declamirten; damit ihnen hernach das Declamiren auf dem Theater, welches stehend geschah, desto leichter würde. Wenn man einmal im Stande ist, eine Sache unter beschwerlichern Umständen zu verrichten, als diejenigen sind, in denen sie gewöhnlicher Weise verrichtet wird, so kann man sie nachher in dem letztern Falle mit desto mehr Leichtigkeit und gutem Anstande thun. Nun hat die Brust einen weit freyern Ausgang, wenn ein Mensch stehet, als wenn er sitzt.

Eben

s) *Liv.* Hist. L. XXIIII. *Auguſt.* de Ciuit. Dei L. II. cap. 11. *Arn.* adu. Gent. L. VII.

Eben deswegen übte man damals auch die Gladiatoren mit schwerern Waffen, als diejenigen waren, mit denen sie nachher fechten mußten. t) Die Arbeiten, zu denen man uns in den Lehrübungen anhält, müssen schwerer seyn, als diejenigen sind, zu denen man uns geschickt machen will. u)

Die grossen Schauspieler würden des Morgens durchaus nicht das geringste recitirt haben, ehe sie nicht ihre Stimme methodisch entwickelt hatten, indem sie dieselbe gleichsam schrittweise hervorkommen liessen, und sie nur nach und nach zu ihrer völligen Stärke erhuben; damit sie den Sprachwerkzeugen nicht Schaden thun mögten, wenn sie dieselben auf einmal heftig anstrengten. Sie hatten sich so gar die Regel gemacht, gedachte Uebung liegend zu verrichten. Hatten sie aber gespielt, so setzten sie sich nieder; und in dieser Stellung pflegten sie ihre Sprachwerkzeuge gleichsam wieder zusammen zu falten, indem sie in dem höchsten Tone, auf welchen sie im Declamiren gekommen waren, Odem hohlten, und dieses abwärts durch alle Töne fortsetzten, bis sie in dem tiefsten waren, zu welchem sie sich während der Declamation herab gesenkt hatten. So viele Vortheile

t) Difficiliora enim debent esse, quae exercent; quo sit leuius ipsum illud, in quod exercent. *Quint.* L. XI. cap. 2.

u) Gladiatores grauioribus armis discunt, quam pugnant. *Sen.* Controu. L. IIII.

aber auch die Beredsamkeit in Rom verschaffte, und so viel auch diese durch eine schöne Stimme gewinnet; so giebt doch Cicero einem Redner den Rath, sich nicht, wie wohl die Schauspieler thäten, zum Sklaven seiner Stimme zu machen. x) Gleichwohl siehet man, daß nicht lange nach Cicerons Tode, wie der ältere Seneca, der ihn noch hat sehen können, selbst sagt, daß die römischen Redner die Sorgfalt für ihre Stimme so weit trieben, daß es fast ins Abergläubische fiel. Denn Seneca merkt es von dem Redner Porcius Latro, seinem Freunde und ehemaligen Mitschüler, als etwas Besonderes an, daß er, weil er in Spanien erzogen worden und an die mäßige und arbeitsame Lebensart, die man noch in den Provinzen führte, gewöhnt war, nichts zur Erhaltung seiner Stimme gebraucht und nicht einmal die Vorsicht genommen habe, sie nach der damaligen Methode von dem tiefsten bis zum höchsten Tone allmählig zu erheben, und auf eben diese Weise rückwärts wieder herunter zu steigen und sie nachzulassen. y) Wenn Persius von denen spricht, die sich anschicken

x) Me autore nemo dicendi ſtudioſus Graecorum et Tragoedorum more voci ſeruiet, qui et annos complures ſedentes declamitant, et quotidie antequam pronuncient, vocem cubantes ſenſim excitant; eandem cum egerint, ab acutiſſimo ſono vsque ad grauiſſimum ſonum recolligunt. *Cic. de Orat.* L. I.

y) Nil vocis cauſa facere, non illam per gradus paullatim ab imo vsque ad ſummum perducere, non rurſus a ſumma contentione paribus interuallis deſcendere, non ſudorem vnctione diſcutere. *Sen. Controu.* L. I.

cken öffentlich zu reden, so nennet er unter andern Vorsichtigkeiten, welche sie zu brauchen pflegten, auch die, daß sie sich mit einem dazu verfertigten Gurgelwasser die Kehle geschmeidig machten. z)

Schon Aristoteles hatte von der Sorgfalt, welche die Schauspieler und die Sänger in den Chören für die Erhaltung ihrer Stimme trugen, eben dasselbe gesagt, was Cicero davon sagt. *) Auch meldet uns Apuleius, daß die tragischen Schauspieler täglich etwas zu declamiren pflegten, damit ihre Sprachwerkzeuge gleichsam nicht einrosten mögten. a)

Die Schriften der Alten sind voll von Stellen, welche zum Beweise dienen können, daß ihre genaue Beobachtung alles dessen, was die Stimme stärker machen oder verschönern konnte, bis zum Aberglauben gieng. Quintilian im dritten Kapitel des eilften Buches kann uns lehren, daß die Alten, in Absicht auf jedwede Gattung der

z) Grande aliquid, quod pulmo animae praelargus anhelet:
Scilicet haec populo, pexusque togaque recenti,
- - - liquido cum plasmate guttur
Mobile conlueris.
Pers. Sat. I.

*) *Arist. Probl.* L. X.

a) Desuetudo omnibus pigritiam, pigritia veternum parit. Tragoedi adeo, ni quotidie proclament, claritudo arteriis obsolescit. Igitur itidentidem boando purgant rauim. *Flor.* L. II.

Beredsamkeit, sehr tiefe Untersuchungen über die Natur der menschlichen Stimme und über die Mittel, sie durch Uebung zu stärken, angestellt hatten. Die Kunst, welche die Stimme stärker machen und gehörig brauchen lehrte, war so gar zu einer besondern Profeßion geworden. Plinius hat in seiner natürlichen Geschichte eine ziemliche Menge Pflanzen, Specifica und Recepte angemerkt, welche alle zur Verstärkung der Stimme dienen sollen. Ein jedweder, der öffentlich zu reden hatte, ließ die Sorgfalt für seine Stimme eine seiner wichtigsten Beschäfftigungen seyn. Ich will hier nur den Nero anführen, diesen Komödianten, dem die Götter die Herrschaft über den Erdkreis anzuvertrauen für gut fanden. Plinius erzählt, daß dieser Monarch der Erfinder einer neuen Methode die Stimme zu verstärken gewesen sey. Sie bestand darinnen, daß man eine bleyerne Platte auf die Brust legte, und sodann recht nachdrücklich declamirte. b) Suetonius hat dieser Nachricht des Plinius noch einige sonderbare Umstände beygefügt. Nachdem er von den zu Verschönerung der Stimme dienlichen Mitteln und der dazu erfoderlichen Diät geredet hat, erzählt er, Nero sey, nachdem er aus Griechenland zurücke gekommen, für die Erhaltung und Verbesserung seiner Stimme so besorgt gewesen, daß

b) Nero (quoniam ita Diis placuit princeps,) lamina pectori imposita sub ea cantica exclamans alendis vocibus demonstrauit rationem. *Plin.* Lib. XXXIIII. cap. 18.

daß er sich in dieser Absicht aller möglichen Mittel bedient, und, um sie zu schonen, bey Musterung der Truppen nicht einmal, nach der alten römischen Gewohnheit, jedweden Soldaten bey Namen habe rufen wollen. Er ließ sie deswegen durch denjenigen Bedienten rufen, den die Römer immer bey sich zu haben pflegten, damit er in solchen Gelegenheiten, wo sie sehr laut sprechen mußten, wenn sie verstanden werden wollten, an ihrer statt reden konnte. c) Eine etwas ausschweifende Einbildung ist von ie her den Komödianten eigen gewesen. Allein selbst aus diesen wunderlichen Einbildungen des Nero und seines gleichen siehet man, in welch einer grossen Achtung damals alle die Künste, wobey Vieles auf eine schöne Stimme ankam, gestanden haben.

c) Nec eorum quidquam omittere, quae generis eius artifices vel conseruandae vocis causa vel augendae factitarent. Sed et plumbeam chartam supinus pectore sustinere et clistere vomituque purgari et abstinere pomis cibisque officientibus. Ac post haec tantum abfuit a remittendo laxandoque studio, vt conseruandae vocis gratia neque milites vnquam nisi alio verba pronunciante appellaret.

Sechzehnder Abschnitt.

Von den Pantomimen oder Schauspielern, welche spielten, ohne zu reden.

Die Alten liessen es nicht dabey bewenden, daß sie die Hypokritik oder Geberdenkunst in die Form einer Wissenschaft gebracht hatten; sondern sie trieben selbige zu solcher Vollkommenheit, daß sich endlich Schauspieler fanden, die es wagten, alle Arten von dramatischen Stücken zu spielen, ohne ein Wort dabey zu sprechen. Es waren solches die Pantomimen, die alles, was sie ausdrücken wollten, durch Geberden andeuteten, welche von der Saltation gelehret wurden. Wird sich wohl Venus, sagt Arnobius in seinem Werke wider den heidnischen Aberglauben, dadurch besänftigen lassen, daß ein Schauspieler durch Geberden, welche die Tanzkunst lehrt, den Adonis vorstellt? d) Ordentlicher Weise spielten also die Pantomimen ohne zu reden. e)

Aus

d) Obliterabit offensam Venus, si Adonis in habitu gestum agere viderit saltatoriis in motibus Pantomimum? *Arnob. adu. Gent.* L. VII.

e) Histriones quasdam in theatro fabulas sine verbis saltando plerumque aperiunt et exponunt. *Aug. de Magist.*

Aus dem Lucian f) scheinet zwar zu erhellen, daß der Inhalt des Stückes, welches die Pantomimen spielten, manchmal auch gesungen worden; allein unterschiedliche andere Stellen, die ich weiter unten anführen will, machen es zuverläßig gewiß, daß auch oftmals die Pantomimen spielten, ohne daß Jemand die Verse desjenigen Auftrittes, den sie durch ihr stummes Spiel vorstellten, dazu singen oder recitiren durfte. Der Name Pantomime, welcher einen Menschen anzeigt, der alles nachahmt, war dieser Art von Schauspielern ohne Zweifel deswegen beygelegt worden, weil sie vermittelst der Geberden alles Mögliche nachahmten und zu verstehen gaben. Wir werden sehen, daß der Pantomime zuweilen nicht nur, wie die andern Komödianten, Eine Person vorstellte, sondern daß er mit seinen Geberden oft auch die Action vieler Personen nachmachte. So wie man z. E. in der Komödie Amphitryo die Scene zwischen dem Mercur und dem Sosias manchmal unter zween Pantomimen vertheilte, daß folglich der eine die Rolle des Sosias und der andere die Rolle des Mercurius spielte; so spielte auch bisweilen ein einziger Schauspieler beyde Rollen, und stellte wechselsweise bald den Mercur und bald den Sosias vor.

Ich habe schon oben gesagt, daß der Ausdruck der Geberdenkunst in natürlichen und willkührlichen Geberden bestand. Nun werden sich die

Pan-

f) *Luc. de Orch.*

Pantomimen, wie leicht zu erachten ist, beyder bedient und doch schwerlich Mittel genug gehabt haben, sich verständlich auszudrücken. Daher hatten auch, wie der h. Augustin sagt, alle Bewegungen des Körpers ihre Bedeutung. Alle seine Geberden waren gleichsam Redensarten, aber nur für diejenigen, welche den Schlüssel dazu hatten. g)

Da sich die Pantomimen vieler willkührlichen Geberden bedienten, so mußte man ihrer Ausdrücke schon gewohnt seyn, wenn einem nicht Manches von dem Inhalte ihres Spieles unverstanden entwischen sollte. Wirklich siehet man auch aus dem angeführten Buche des h. Augustins, daß, da die Pantomimen zuerst anfiengen, auf dem karthaginensischen Theater zu spielen, man sich eine ziemliche Zeitlang genöthigt sah, dem Volke allemal vor der Aufführung eines solchen stummen Schauspieles den Inhalt desselben durch den öffentlichen Ausrufer bekannt zu machen. Noch itzt, fährt dieser Kirchenlehrer fort, giebt es alte Leute, welche sich, wie sie mir erzählt haben, dieser Gewohnheit erinnern. Und wir sehen, daß noch immer diejenigen, die nicht zu den Geheimnissen dieser Schauspiele eingeweyhet sind, nicht verstehen können, was man spielt, ausser, wenn es ihnen von den Umste-

hen-

g) Histriones omnium membrorum motibus dant signa quaedam scientibus et cum oculis eorum fabulantur. *S. Aug. de doctr. chr.* L. 2.

henden erklärt wird. h) Allein durch die Gewohnheit lernten auch diejenigen die stumme Sprache der Pantomimen verstehen, welche sie nicht methodisch studirt hatten; so wie man etwa eine fremde Sprache, von der man anfangs nur einige Worte weis, bald völlig verstehen lernt, wenn man sich unter dem Volke aufhält, bey dem sie geredet wird. Aus Einem Worte, welches man weis, errāth man schon ein anderes, das man nicht weis, und dieses hilft uns wiederum ein anderes errathen. Wenn man nur erst eine Kenntniß von der Pantomimensprache hatte, so konnte man aus den Geberden, deren Bedeutung man schon wußte, auch den Sinn der neuen errathen, die, wie es scheint, von Zeit zu Zeit noch erfunden wurden, und diese halfen einen wiederum dazu, noch neuere zu verstehen.

Das Gedicht des Sidonius Apollinaris, welches die Aufschrift **Narbonna** führt und an den Consentius einen Bürger dieser Stadt gerichtet ist, giebt zu erkennen, daß viele Pantomimen ihre Stücke spielten, ohne ein Wort dabey zu sprechen. Sidonius sagt darinnen zu seinem Freunde: „Wenn

h) Primis temporibus saltante Pantomimo praeco pronuntiabat populis Carthaginis, quod Saltator vellet intelligi. Quod adhuc multi meminerunt senes, quorum relatu haec solemus audire. Quod ideo credendum est, quia nunc quoque, si quis talium nugarum imperitus intrauerit, nisi ei dicatur ab altero, quid illi motus significent, frustra intentus est.

„Wenn du nach Abwartung deiner Geschäffte
„auf das Theater giengest, dich da wieder zu erho-
„len; so zitterten alle Schauspieler vor dir. Es
„schien, als ob sie vor dem Apollo und den neun
„Musen spielen sollten. Du wußtest sogleich,
„was Karamalus und Phabaton, ohne ein Wort
„zu sprechen, vorstellten; indem sie alles, was sie
„wollten, durch gleichsam redende Geberden zu
„verstehen gaben, und sich, bald durch ein Zei-
„chen mit dem Kopfe, bald durch ein Zeichen mit
„der Hand, und bald durch eine andere Bewe-
„gung des Körpers ausdrückten. Du wußtest
„sogleich, ob es Jason, oder Thyest, oder irgend
„eine andere Person war, welche sie vorstellten. i)
Karamalus und Phabaton waren, wie uns der P. Sirmond in seinen Noten über den l) Sidonius lehret, zween berühmte Pantomimen, deren auch in den Briefen des Aristönetus und bey dem Scholiasten Leontius gedacht wird. Der Ausleger führt bey dieser Gelegenheit auch folgendes altes Epigramma an, davon der Verfasser nicht bekannt ist:

Tot linguae quot membra viro, mirabilis est ars,
Quae facit articulos ore silente loqui.

Alle Glieder eines Pantomimen sind so viel Zungen, vermittelst deren er reden kann, ohne den Mund zu öffnen.

Es

i) Coram te Caramalus aut Phabaton
Clausis faucibus et loquente gestu,
Nutu, crure, genu, manu, rotatu, etc.
Sidon. Car. XXIII. v. 268.

l) *Sirm. in not. ad Sidon.* p. 157.

Es läßt sich wohl noch begreifen, wie es angieng, daß die Pantomimen eine Handlung deutlich bezeichnen und durch Geberden Worte andeuten konnten, die in ihrem eigentlichen Verstande genommen wurden, als, der Himmel, die Erde, ein Mensch u. s. w. oder auch Zeitwörter, die einen thätigen oder leidenden Zustand bedeuten. Wie konnten sie aber, wird man sagen, diejenigen Worte zu verstehen geben, welche im verblümten Verstande genommen werden, und die in der poetischen Schreibart so häufig vorzukommen pflegen? Ich antworte erstlich: Bisweilen machte der Sinn der ganzen Redensart die Bedeutung eines solchen im verblümten Verstande genommenen Wortes deutlich.

Zweytens giebt uns Makrobius einigen Begriff von der Art, mit welcher die Pantomimen dergleichen Ideen ausdrückten. m) Er erzählt, daß Hylas, der Schüler und Nebenbuhler des Pylades, des Erfinders der Pantomimenkunst, einen Monologen nach seiner Art ausgeführt, der sich mit den Worten **Agamemnon der Grosse** geendigt habe. Um dieses auszudrücken, machte Hylas alle Geberden eines Menschen, der einen andern noch grössern, als er selbst ist, bezeichnen will. Pylades rief ihm zu: Mein Freund, Du machst aus deinem Agamemnon wohl einen langen aber keinen **grossen** Mann! Nunmehr verlangte das Volk, daß Pylades eben dieselbe Rolle spie-

m) *Macrob. Saturn.* II. cap. 7.

spielen sollte. Augustus, unter dessen Regierung dieses geschah, wollte das Volk lieber auf dem Theater, als in dem Campo Martio, den Herrn spielen lassen. Pylades mußte also dem Volke willfahren, und als er diejenige Stelle ausführte, wo er seinen Schüler so öffentlich getadelt hatte, nahm er in allen seinen Stellungen und Geberden das Betragen eines Mannes an, der sich in einem tiefen Nachdenken verliert, um dadurch den wahren Charakter eines grossen Mannes auszudrücken. Es war leicht zu errathen, daß er damit sagen wollte, derjenige sey ein grösserer Mann, als andere, welcher tiefsinniger zu denken pflegte, als die andern. Die Nacheiferung zwischen dem Pylades und Bathyllus war so groß, daß August, der manchmal dadurch in Verlegenheit kam, für nöthig fand, mit dem Pylades einmal darüber zu sprechen und ihn zu ermahnen, daß er doch mit seinem Nebenbuhler, der von dem Mäcenas beschützt wurde, in gutem Verständnisse leben mögte. Pylades aber gab ihm weiter nichts zur Antwort, als, er mögte sichs nur lieb seyn lassen, daß das Volk sich mit dem Pylades und Bathyllus beschäfftigte. n) Man kann sich leicht vorstellen, daß es August eben nicht für gut fand, wieder etwas auf auf diese Anmerkung zu antworten.

Ich komme nun auf die Person der Pantomimen selbst. Der Verfasser des Buches wider die Schauspiele der Alten, welches sich unter den

n) *Dion.* Lib. LIIII.

den Werken des h. Cyprianus befindet, beschreibt einen Pantomimen als ein verstümmeltes Geschöpf; als einen Mann, der noch weibischer als die liederlichste Weibsperson sey, und der die Kunst könne, durch Geberden zu reden. Gleichwohl kömmt, sagt er, durch ein solches, ich weis nicht, ob Manns- oder Weibsbild, die ganze Stadt in Bewegung, um irgend eine von den wollüstigsten Fabeln des Alterthumes vorstellen zu sehen. o) Die Römer mußten sich in den Kopf gesetzt haben, daß die Gliedmaassen eines Menschen, der diese Operation ausgestanden hätte, eine Gelenkigkeit und Biegsamkeit behielten, welche sie ausserdem sehr zeitig verlieren würden. Diese Meynung, oder wenn man lieber so sagen will, dieser seltsame Wahn bewog sie, an den Kindern, welche man zu dieser Profeßion bestimmte, eben die Grausamkeit zu verüben, welche man in einigen Ländern noch itzo an denen begeht, welche ihre hohe Stimme niemals verlieren sollen. Der h. Cyprian sagt in dem Briefe, worinnen er dem Donatus die Ursachen angiebt, durch die er zur Annehmung der christlichen Religion bewogen worden, daß die Schauspiele, welche einen Theil des heidnischen Gottes-

•) Huic dedecori condignum dedecus superinducitur, homo fractus omnibus membris, et vir vltra muliebrem mollitiem dissolutus. Cui ars est verba manibus expedire, et propter vnum, nescio quem nec virum nec foeminam, commouetur ciuitas, vt desaltentur fabulosae antiquitatis libidines.

Gottesdienstes ausmachten, viel Schändliches und Grausames hätten. Nachdem er die Abscheulichkeiten des Amphitheaters angeführet hat, redet er von den Pantomimen und sagt unter andern: Man erniedrige Mannspersonen unter ihr Geschlecht, um sie zu einer so verächtlichen Profeßion desto geschickter zu machen; und derjenige Meister, welcher eine Mannsperson einer Frau am ähnlichsten gemacht habe, trüge das Lob davon, daß er die beßten Schüler gezogen. p) Wie viel muß nicht, sagt Tertullian in seinem Werke wider die Schauspiele, ein Pantomime an seinem Leibe ausstehen, um ein Künstler zu werden. q)

Wirklich sagt auch Lucian, r) daß nichts schwerer zu finden sey, als ein Mensch, der alle erfoderlichen Fähigkeiten habe, ein guter Pantomime zu werden. Nachdem er von der Leibesbildung, von der Gelenkigkeit, von der Leichtigkeit und von dem Gehöre, welches er haben soll, geredet, setzt er hinzu, es lasse sich eben so leicht ein Gesicht antreffen, welches zugleich sanft und majestätisch wäre. Darauf verlangt er, daß man diesen Schauspieler in der Musik, in der Geschichte,

p) Euirantur mares, omnis honor et vigor sexus eneruati corporis dedecore emollitur, plusque illic placet quisquis virum in foeminam magis fregerit.

q) Quae denique Pantomimus a pueritia patitur in corpore, vt artifex esse possit.

r) *Lucian.* de Orchesi.

schichte, und, ich weis selbst nicht, in wie vielerley andern Dingen, deren jedes einem den Namen eines Gelehrten zu wege bringen kann, unterrichten solle.

Aus dem Zosimus und Suidas siehet man, s) daß die Kunst der Pantomimen zu Rom unter der Regierung des Augustus aufgekommen; weswegen auch Lucian sagt, t) Sokrates habe die Tanzkunst nur in ihrer Wiege gesehen. Zosimus rechnet die Erfindung der Pantomimenkunst sogar unter die Ursachen, welche die Sitten der Römer verderbt und viele andere schlimme Folgen für den Staat nach sich gezogen hätten. u) In der That wurden, wie wir bald sehen werden, die Römer in diese Art von Schauspielen ganz närrisch verliebt.

Die zween ersten Erfinder dieser Kunst waren also Pylades und Bathyllus, welche ihre Namen in der römischen Geschichte so berühmt gemacht haben, als nur immer in der neuern Geschichte der Stifter eines noch so wichtigen Werkes seyn kann. Pylades hatte seine Geberdensammlung, wenn ich diesen Ausdruck brauchen

 darf,

s) *Zos.* Hist. L. I.

t) *Lucian.* de Orch.

u) Nam et Pantomimorum saltatio prius incognita temporibus iis in vsu esse coepit, Pylade ac Bathyllo primis eius auctoribus, et praeterea quaedam alia, quae multis huc vsque malis causam praebuerunt.

darf, aus den drey Sammlungen gezogen, deren ich bereits gedacht habe, und die in das Trauerspiel, in die Komödie und in dasjenige dramatische Gedicht gehörten, welches bey den Alten eine Satyre hieß. x) Die Geberdenkunst der Pantomimen bekam von dem Pylades den Namen der **italischen Saltation.** Folglich hatte man seit des Pylades Zeiten vier Sammlungen theatralischer Geberden: Die **Emmeleia** für die Tragödie, den **Kordax** für das Lustspiel, die **Sikinnis** für die Satyre, und die **italische Saltung** für das Drama der Pantomimen. **Calliachuis**, der im Jahre 1708 als Professor der schönen Wissenschaften in Padua starb, y) behauptet, die Kunst der Pantomimen sey älter als Augustus; allein er beweist seine Meynung schlecht. Die Pantomimenkunst, welche darinnen bestand, daß man eine ganze zusammenhangende Scene oder gar ein ganzes dramatisches Stück spielen konnte, ohne dabey zu reden, ist bey ihm das, was beym Livius imitandorum carminum actus heißt, z) die Kunst diese oder jene Leidenschaft auf eine willkührliche Art **tanzend** auszudrücken; und diese Kunst war freylich älter als Augustus.

Der ältere Seneca, der den Pylades und Bathyllus noch hat sehen können, sagt in einer Stelle,

x) *Athen.* Deipn. L. I.
y) De Ludis scen. cap. 9. et 10.
z) *Liu.* Lib. VII.

Stelle, die ich weiter unten anführen werde, Pylades sey in tragischen Vorstellungen glücklicher als Bathyllus, und der letztere hingegen in komischen Stücken glücklicher als Pylades gewesen. Athenäus macht uns eben denselben Charakter von diesen zween Pantomimen, und er wird durch das Zeugniß vieler andern alten Scribenten bekräftigt.

Wenn man sagen wollte, daß die Pantomimen ein Stück spielten, so sagte man: fabulam saltabant; die Ursachen davon habe ich schon angeführt. Man brauchte bey diesen Vorstellungen Flöten von einer besondern Art, welche man tibias dactylicas nennte. a) Vielleicht ahmte der Klang dieser Flöten der menschlichen Stimme besser nach, als der Klang der andern; so wie etwa unsere Queerflöten thun. Aus diesem Grunde war sie geschickter, den Inhalt zu spielen; das ist, meiner Muthmaassung nach, die in Noten geschriebne Melodie der Verse oder die Declamation, welche bey den gewöhnlichen Vorstellungen recitirt wurden: Denn man siehet aus einer Stelle des Kaßiodorus, die ich schon angeführt habe, b) daß die daktylische Flöte noch von andern Instrumenten unterstützt worden, die bey ihrer Melodey vermuthlich statt des Basses dienten.

a) *Onom.* Poll. L. IIII. cap. 10.
b) *Cassiod.* Epist. LI. Lib. 4.

Was einen am wunderbarsten dabey vorkommen muß, ist, daß diese Schauspieler, die es wagten, Stücke zu spielen, ohne dabey zu reden, gleichwohl die Mienen des Gesichtes bey ihrer Declamation nicht zu Hülfe nehmen konnten. Sie mußten folglich genug andere Ausdrücke, so zu reden, im Vorrathe haben. Denn so viel ist gewiß, daß sie, gleich andern Schauspielern, in der Maske spielten. Lucian sagt, in seinem Werke von der Saltation, die Maske der Pantomimen habe keinen offenstehenden Mund gehabt, wie die Maske anderer Schauspieler, und sey daher viel angenehmer gewesen. Makrobius erzählt, Pylades habe einsmals, als er den rasenden Herkules vorstellte, aus Verdruß, daß die Zuschauer seine Geberden viel zu übertrieben fanden, die Maske abgerissen und ihnen zugerufen: „Seht ihr nicht, ihr Narren, daß ich einen noch „grössern Narren vorstelle, als ihr seyd?„ Makrobius hat uns in eben derselben Stelle noch verschiedene andere Anekdoten von diesem berühmten Erfinder der Pantomimenkunst hinterlassen. c)

Allem Vermuthen nach haben diese Schauspieler anfänglich nur diejenigen Scenen aus den Tragödien und Komödien nach ihrer Art vorgestellt, welche cantica hiessen. Ich muthmaasse dieses aus zween Gründen. Erstlich weil diejenigen Scribenten des Alterthumes, welche vor dem

Apule-

c) *Macrob.* Saturn L. II. cap. 7.

Apuleius gelebt haben, niemals, so viel ich mich erinnere, dramatischer Stücke erwähnen, die von einer ganzen Pantomimengesellschaft aufgeführt worden wären. Sie sagen nur, daß Monologen oder cantica von diesen stummen Schauspielern getanzt worden wären. Wir finden so gar in dem angeführten Werke des Lucian, daß ein Fremder, als er fünferley Kleidungen gesehen, welche für einen einzigen Pantomimen verfertigt worden, der fünf verschiedne Rollen hinter einander spielen sollte, gefragt hatte, ob ein einziger Mensch alle diese fünferley Kleidungen brauchen sollte. Diese Frage konnte, wie es scheint, nicht gethan werden, wenn es damals schon ganze Gesellschaften von Pantomimen gegeben hätte. Zweytens hat es natürlicher Weise fast nicht anders kommen können. Die ersten Pantomimen mußten nothwendig in ihren Vorstellungen verständlich zu seyn suchen, wenn die Zuschauer Geschmack daran finden sollten. Sie machten also vermuthlich den Anfang mit den schönsten Scenen aus den allerbekanntesten dramatischen Stücken, damit ihre stumme Declamation desto leichter verstanden werden könnte. Gesetzt daß eine Pantomimengesellschaft in Paris aufkommen wollte; würde sie nicht anfangs nur die schönsten Scenen etwa aus dem Cid und andern sehr bekannten Stücken spielen, und vornämlich diejenigen aussuchen, deren Inhalt sehr besondere Stellungen und solche Geberden von dem Schauspieler erfodert, die sich vor andern ausnehmen, und

verständlich bleiben, auch wenn man sie machen sieht, ohne die Reden zu hören, denen sie sonst natürlicher Weise zur Unterstützung dienen? In Ansehung der Komödien z. E. würden sie etwa mit der Scene zwischen dem Merkur und dem Sosias im ersten Aufzuge des Amphitruo anfangen. Wollten sie einen Auftritt aus einer Oper vorstellen, so würden sie vielleicht den letzten in der vierten Handlung des Rolandes, wo dieser Held rasend wird, dazu nehmen.

Vielleicht war es eben zu Lucians Zeiten, da sich ganze Gesellschaften von Pantomimen zusammen thaten und an einander hängende Stücke zu spielen anfiengen. Apuleius, der den Lucian noch hat kennen können, macht uns eine genaue Beschreibung von dem Urtheile des Paris, so wie es von einer Pantomimengesellschaft aufgeführt worden war. d) Man sieht aus dieser lesenswürdigen Erzählung, daß Juno, Pallas und Venus eine nach der andern den Paris anredeten und diejenigen Versprechungen thaten, welche Jedermann bekannt sind, indem sie sich durch Geberden und Stellungen ausdrückten, welche mit einem Accompagnement von Instrumenten begleitet wurden. Apuleius merkt auch mehr als einmal an, daß sie alles durch Geberden (nutibus oder gestibus)

d) *Apul.* Metam. L. X.

bus) ausgedrückt hätten. e) Ueberdieses hatte jedwede Göttinn ihr eignes und aus unterschiedlichen Schauspielen bestehendes Gefolge.

Da die Pantomimen nichts reden durften, und bloß Geberden zu machen hatten, so ist leicht zu erachten, daß alle ihre Ausdrücke lebhafter und ihre Action feuriger gewesen seyn müsse, als bey den gewöhnlichen Schauspielern. Diese letztern konnten in den Dialogen, wo sie zu gleicher Zeit reden mußten, auf die Geberden nur einen Theil ihrer Aufmerksamkeit und Kräfte wenden, und in den Monologen, wo sie nicht selbst zu reden hatten, waren sie genöthigt, mit dem Schauspieler, welcher für sie recitirte, beständig den Takt zu halten. Der Pantomime hingegen war völlig Herr über seine Action, und hatte weiter auf nichts

e) Er sagt, da er von der Juno redet: Haec puella, varios modulos concinente tibia, prae caeteris quieta et inaffectata gesticulatione nutibus honestis pastori pollicetur, si sibi praemium decoris addixisset, et sese regnum totius Asiae tributuram. Von der Minerva: Haec inquieto capite et oculis in adspectum minacibus citato et intorto genere gesticulationis alacer demonstrabat Paridi, si sibi formae victoriam tradidisset, fortem tropaeisque bellicis inclytum suis adminiculis futurum. Von der Venus: Sensim annutante capite coepit incedere mollique tibiarum sono delicatis respondere gestibus et nonnunquam saltare solis oculis. Haec vt primum ante conspectum iudicis facta est nisu brachiorum polliceri videbatur etc.

zu denken, als wie er das, was er zu verstehen geben wollte, recht verständlich ausdrückte. Daher auch Kaßiodorus die Pantomimen Leute nennt, deren beredte Hände gleichsam an jedweder Fingerspitze eine Zunge hätten; Leute, welche stillschweigend reden und, ohne den Mund aufzuthun, eine ganze Erzählung machen könnten; mit einem Worte, Leute, welche Polyhymnia, die Muse der Musik, selbst gebildet, um zu zeigen, daß man seine Gedanken an den Tag legen könne, ohne eben articulirte Töne dazu nöthig zu haben. So drückt er sich in dem Briefe aus, den er im Namen des Theodorich, Königes der Ostgothen an den Symmachus, einen Präfectus der Stadt Rom schreibt, um ihm den Befehl zu geben, daß er auf Unkosten gedachten Königes das Theater des Pompeius wieder ausbessern lassen sollte. Nachdem er nämlich erst von den Tragödien und Komödien, welche auf dieser Schaubühne aufgeführt wurden, geredet hat, so setzt er die eben angeführte Stelle hinzu. f)

Wenn man dem Martial und einigen andern Dichtern glauben soll, so machten die Pantomimen ganz erstaunliche Eindrücke auf die Zuschauer. Juve-

f) Orchestarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polymnia reperisse narratur, ostendens homines posse sine oris afflatu velle suum declarare.

Variar. Epist. L. IIII. epist. 51.

Juvenals Verse

> Chironomum Ledam molli saltante Bathyllo
> Tuccia etc.

sind bekannt. Allein die meisten dieser Stellen sind so beschaffen, daß sie sich auch nicht einmal im Lateinischen anführen lassen. Zudem hat man die Poeten im Verdachte, daß sie gern die Sachen übertreiben. Wir wollen es also bey einigen Stellen aus prosaischen Schriftstellern bewenden lassen.

Der ältere Seneca, der sich einer von den ernsthaftesten Lebensarten der damaligen Zeit gewidmet hatte, gestehet selbst, daß sein Geschmack an den Vorstellungen der Pantomimen zu einer wahren Leidenschaft geworden sey. Er redet davon, wie schwer es sey, in mehr als Einer Sache vortrefflich zu werden, und setzt hinzu: Damit ich ein Beyspiel von einer Kunst hernehme, die ich ehedem bis zur Ausschweifung liebte; so wirst du wissen, daß Pylades und Bathyllus gar nicht mehr so grosse Schauspieler waren, wenn jener in der Komödie und dieser in der Tragödie spielte. g) Lucian sagt, man habe bey den Vorstellungen der Pantomimen eben sowohl, als bey andern dramatischen Stücken geweint.

Die

g) Et vt ad morbum te meum vocem, Pylades in Comoedia, Bathyllus in Tragoedia multum a se aberant.
Seneca in Controu. II.

Die Pantomimenkunst würde unter den nordlichen Nationen von Europa keinen solchen Fortgang gewonnen haben; da die natürliche Action dieser Völker weder sehr beredt noch so bedeutungsvoll ist, daß man sie gleich verstehen könnte, wenn man sie sieht, ohne die Rede zu hören, deren natürliche Begleiterinn sie eigentlich seyn sollte. Nun ist eine Nachbildung noch dazu allemal schwächer, als ihr Original. Allein in Italien braucht man, wie schon gesagt, in allen Arten von Unterredungen, weit mehr sichtbare Ausdrücke; man richtet, so zu reden, sein Gespräch weit mehr an die Augen, als in unsern Gegenden. Wenn ein Römer einmal sein gezwungenes ernsthaftes Wesen bey Seite setzen und seiner natürlichen Lebhaftigkeit den Zügel lassen will, so ist er ungemein fruchtbar an Geberden, von denen jedwede fast so ausdrückend ist, als eine ganze Redensart. Seine Action macht Vieles verständlich, das man aus unsrer Action nimmer errathen würde; und zugleich sind seine Geberden so bezeichnet, daß es gar leicht ist, sie zu erkennen, wenn man sie zum zweytenmale sieht. Daher ein Römer, der von einer wichtigen Sache mit seinem Freunde in geheim sprechen will, es nicht dabey bewenden läßt, daß er sich an einem Orte befindet, wo ihn sonst Niemand hören kann; sondern er hält es auch für eine nothwendige Vorsicht, sich nicht sehen zu lassen; weil er mit Rechte fürchtet, seine Geberden und Mienen mögten demjenigen, der ihn

von

von weiten beobachten könnte, das, was er sagen will, verrathen.

Hierzu setze man noch, daß eben dieselbe lebhafte und feurige Einbildungskraft, welche so vielerley, so lebhafte, ausdrucksvolle und charakterisirte Geberden ganz natürlich hervorbringt, auf der andern Seite wieder eben so fähig seyn muß, die Bedeutung derselben zu errathen, wenn ein anderer sich derselben bedient. Man kann eine Sprache, die man selbst redet, ganz leicht verstehen. Allein die Sprache der Stummen des Großsultans, welche ihren Landsleuten ganz leicht zu verstehen ist, und ihnen eben so gut als eine articulirte Sprache zu seyn scheint, würde den nordischen Völkern in Europa nichts besser als ein verworrenes Gesumme vorkommen. Wenn wir hierzu noch die sehr gewöhnliche Anmerkung setzen, daß die Empfindung einiger Nationen weit rührbarer ist, als die Empfindung anderer; so wird man leicht begreifen, wie die Griechen und Römer von stummen Schauspielern, welche die natürliche Action dieser Völker nachahmten, so sehr gerührt werden konnten.

Zu einer Art von Beweise dessen, was ich hier behauptet, will ich das Buch des **Giovanni Bonifacio** anziehen, welches den Titul führt: **Die Kunst sich durch Zeichen auszudrücken.** (l'Arte de' Cenni.) Man trifft in diesem Werke

keine

keine Spuren an, woraus man schliessen könnte, daß der Verfasser von der Kunst der alten Pantomimen, ihre Gedanken ohne Hülfe der Worte an den Tag zu legen, etwas gewußt habe; und dennoch hält er es für möglich. In solcher Absicht hat er einen Quartband von mehr als sechshundert Seiten verfertigt, den er in zween Abschnitte theilt. In dem ersten lehrt er die Art und Weise, wie man durch Geberden reden könne, und im zweyten zeigt er die Nützlichkeit dieser stummen Sprache. Es ist dieses Buch zu **Vinzenz** im Jahre 1616 bey **Große** gedruckt.

Ich komme wieder auf die alten Scribenten, welche von dem glücklichen Fortgange der pantomimischen Vorstellungen reden.

Lucian h) erklärt sich selbst für einen eifrigen Liebhaber der Pantomimenkunst, und man sieht wohl, daß es ihm ein Vergnügen ist, Anekdoten zu erzählen, welche dieser Kunst zur Ehre gereichen. Unter andern sagt er, daß ein cynischer Weltweiser die Kunst dieser stummen Schauspieler für ein kindisches Spielwerk und eine Zusammenhäufung von Geberden erklärt habe, welche nur durch die Musik und durch die Zierrathen der Ausführung erträglich gemacht würden. Allein ein Pantomime von Nerons Hofe habe, um ihn von der Unrichtigkeit seiner Meynung zu überfüh-

h) *Lucian.* in Orchesi.

führen, die Liebe des Mars und der Venus in seiner stummen Declamation ohn alles Accompagnement vor ihm aufgeführt. Hierdurch sey der Cyniker zu dem Geständnisse gebracht worden, daß die Kunst der Pantomimen mit Recht eine Kunst hiesse. Lucian erzählet ferner, daß ein König aus der Gegend des Pontus Euxinus, der zu des Nero Zeiten in Rom gewesen, diesen Kayser um einen Pantomimen, den er hatte spielen sehen, sehr inständig gebeten habe, damit er ihm statt eines Dollmetschers in vielerley Sprache dienen könnte. Denn, sagte er, diesen Menschen wird Jedermann verstehen können, an statt daß ich bisher eine ganze Menge Dollmetscher habe halten müssen, um mit meinen Nachbarn, welche allerhand Sprachen reden, die ich nicht verstehe, Unterhandlungen pflegen zu können.

Wir sind eben so wenig im Stande, über die Vorzüge der Pantomimenkunst, als über die Vorzüge der zwischen zween Schauspieler vertheilten Declamation zu urtheilen. Wir haben beydes nicht gesehen. Gleichwohl werden ohne Zweifel diejenigen, so sich an der italienischen Komödie ergötzen, besonders wenn sie den alten Octavio, den alten Skaramuz und deren Cameraden den Harlekin und Trivelin haben spielen sehen, leicht begreifen, daß verschiedene Scenen gar wohl ausgeführt werden können, ohne daß man dabey zu reden braucht. Jedoch es lassen sich wirkliche Erfah-

rungen anführen, welche die Möglichkeit solcher Vorstellungen besser, als alle Vernünfteleyen darthun. Es sind in Engelland Pantomimengesellschaften entstanden, und einige derselben haben sogar in Paris auf dem Theater der komischen Oper stumme Scenen gespielt, die Jedermann verstand. Obgleich Roger den Mund nicht aufthat, so konnte man ihm doch ohne viel Mühe alles verstehen, was er sagen wollte. Wie wenig hatte gleichwohl Roger, in Vergleichung mit den Pantomimen der Alten, seine Kunst studirt! Wußte er auch nur, daß jemals ein Pylades und ein Bathyllus gewesen war?

Vor ungefähr zwanzig Jahren wollte eine Prinzeßinn, welche bey einem von Natur vortrefflichem Verstande viel erworbene Kenntnisse besitzt und einen ausserordentlichen Geschmack an Schauspielen findet, eine Probe von der Kunst der alten Pantomimen sehen, damit sie sich einen richtigern Begriff von den Vorstellungen derselben machen könnte, als sie aus dem Lesen der Scribenten bekommen hatte. Weil es nun an Schauspielern fehlte, welche in dieser Kunst geübt gewesen wären, so wählte sie sich einen Tänzer und eine Tänzerinn, die wirklich beyde ausserordentliche Genien und mit einem Worte fähig waren, zu erfinden. Man ließ sie also auf dem Theater zu Sceaux aus dem vierten Aufzuge von Corneillens Horaziern diejenige Scene durch Geberden vorstel-

stellen, worinnen der junge Horaz seine Schwester Camilla umbringt; und diese Scene ward unter einer Musik aufgeführt, welche ein geschickter Componist i) zu den Versen verfertigt hatte, eben als ob sie hätten gesungen werden sollen. Unsere zween angehenden Pantomimen setzten sich gegenseitig durch ihre Geberden, Wendungen und Gänge, wobey man aber keine Tanzschritte deutlich merken konnte, so sehr in Affect, daß sie endlich Thränen vergossen. Man wird wohl nicht erst fragen, ob die Zuschauer ebenfalls gerührt worden sind. Wir wissen auch, daß die Chineser noch heutiges Tages Komödianten haben, welche, gleich den Pantomimen, ohne zu reden, spielen, und daß sie für diese Spiele sehr eingenommen sind. Ist das Tanzen der Perser nicht ein wirkliches Pantomimenspiel?

So viel ist gewiß, die Kunst der Pantomimen bezauberte schon in ihrer ersten Kindheit die Römer, breitete sich bald in die entlegensten Provinzen des Reiches aus, und wurde so lange getrieben, als das Reich bestand. Die Geschichte der römischen Kayser erwähnet öfter berühmter Pantomimen als berühmter Redner. Die Römer waren überhaupt in alle Schauspiele sehr verliebt, wie man aus Plutarchs Abhandlung von der Musik sehen kann. „Jedweder, der sich auf „die Musik legt, widmet sich der theatralischen, um „desto

i) Herr Mouret.

„desto sichrer zu gefallen.„ Nun aber wurden die pantomimischen Vorstellungen von den Römern allen andern Schauspielen vorgezogen.

Es war, wie wir gesehen haben, diese Kunst unter dem Augustus entstanden. Sie gefiel diesem Regenten ungemein, und Mäcenas war von dem Bathyllus ganz bezaubert. Gleich in den ersten Jahren der Regierung des Tiberius war der Senat genöthigt, eine Verordnung zu machen, wodurch den Senatoren verboten wurde, die Schulen der Pantomimen zu besuchen, und den Rittern, die Pantomimen, um ihnen eine Ehre zu erweisen, auf den Strassen zu begleiten. l)

Einige Jahre nachher mußte man die Pantomimen aus Rom verjagen. m) Die unmäßige Leidenschaft des Volkes für ihre Schauspiele gab Gelegenheit zu Kabalen, durch welche man dem einen mehr Beyfall als dem andern zu verschaffen suchte, und aus diesen Kabalen wurden Meutereyen. Aus einem Briefe des Kaßiodorus n) siehet man sogar, daß die Pantomimen, zur Nachahmung derer, welche in den Rennspielen des Circus die Wagen führten, sich verschiedene Livreen genommen hatten. Einige hiessen die Blauen, an-

l) Ne domos Pantomimorum Senator introiret; ne egredientes in publicum Equites Romani cingerent.
Tac. Annal. L. I.

m) Ibid. L. I.

n) Var. ep. L. I. ep. 20.

andere die Grünen u. s. w. Das Volk theilte sich also seinerseits ebenfalls, und alle die verschiedenen Factionen des Circus, deren in der römischen Geschichte so oft gedacht wird, machten nunmehr den Vorzug der verschiedenen Pantomimengesellschaften zu ihrer Partheysache. Die Erbitterung zwischen beyden Theilen gieng nicht selten so weit, als nur immer die Feindschaft zwischen den Guelfen und Gibellinen unter den deutschen Kaysern gegangen seyn mag. Man mußte seine Zuflucht zu einem Mittel nehmen, welches die Regierung ungern ergriff, weil Getraydeaustheilungen und Schauspiele das Volk noch am ersten beym Guten erhielten; allein es war nothwendig geworden: Man mußte nämlich alle Pantomimen aus Rom vertreiben.

Wenn Seneca, Nerons Lehrmeister, darüber klagt, daß diejenigen Schulen, welche ihre Namen von den Philosophen hatten, deren Lehrgebäude man darinnen vortrug, eingegangen, und daß die Namen ihrer Stifter in Vergessenheit gekommen wären, setzt er hinzu: Aber keines berühmten Pantomimen Andenken pflegt zu erlöschen. Die Schulen des Pylades und Bathyllus sind bis auf gegenwärtige Zeit von ihren Schülern ununterbrochen fortgesetzt worden. Die Stadt Rom ist voll von Lehrern dieser Kunst, denen es niemals an Schülern fehlt. Sie finden in allen Häusern Lehrsäle, und Männer und Wei-

der streiten sich darum, wer sich ihnen untergeben soll. o)

Die gesuchte Zweydeutigkeit in den letzten Worten dieser Stelle wird durch das erklärt, was Tertullian von der unmäßigen Neigung sagt, welche damals Mannspersonen und Frauenzimmer zu den Pantomimen trugen. p) Hieher gehört unter andern das, was Galenus in seinen Prognosticis erzählt. Als er nämlich zu einer Dame von Stande gerufen worden, die an einer ausserordentlichen Krankheit danieder lag, entdeckte er aus den Veränderungen, die er an der Patientinn wahrnahm, so oft man in ihrer Gegenwart von einem gewissen Pantomimen sprach, daß ihre Krankheit blos von der Liebe zu demselben, und von der Bestrebung diese Liebe zu verbergen, herrührte.

Die Pantomimen wurden auch unter dem Nero und einigen andern Kaysern aus Italien verwiesen; aber ihre Verbannung dauerte, wie gesagt, nicht lange, weil sie das Volk nicht mehr ent-

o) At quanta cum cura laboratur, ne alicuius Pantomimi nomen intercidat. Stant per successores Pyladis et Bathylli domus. Harum artium multi discipuli sunt multique doctores. Priuatim vrbe tota sonat pulpitum. Mares vxoresque contendunt, vter det latus illis. *Nat. Quaest.* L. VII. cap. 32.

p) Quibus viri animas, foeminae aut illi etiam corpora sua substernunt.

Tert. de Spect.

entbehren konnte, und weil Zeiten kamen, da der Regent, weil er die Gunst des Volkes nöthig zu haben glaubte, gern etwas thun wollte, wodurch er sich bey demselben beliebt machen konnte. Domitian z. E. hatte sie vertrieben, und sein Nachfolger Nerva rufte sie wieder zurücke, ob er gleich einer von den weisesten Kaysern war. Man siehet auch aus der römischen Geschichte, daß das Volk selbst, wenn es einmal der durch die Pantomimen veranlaßten Unordnungen müde war, die Vertreibung derselben eben so heftig, als zu andern Zeiten ihre Zurückberufung, verlangte. q)

Einige neuere Scribenten haben geglaubt, Nero hätte alle Schauspieler aus Rom verwiesen, weil Tacitus bey Erzählung dieses Vorfalles den allgemeinen Namen aller derjenigen braucht, welche auf dem Theater spielten. „Er verjagte, „sagt Tacitus, alle **Histrionen** aus Italien, „weil dieses das einzige Mittel war, den Tu„multen, welche in den Theatern vorfielen, zu „steuern.„ r) Allein man kann beweisen, daß damals nur die Pantomimen verjagt worden, und daß Tacitus aus einer Nachläßigkeit, die sich in solchen Dingen wohl entschuldigen läßt, den Namen der Gattung für den Namen einer Art gesetzt hat. Erstlich daraus, daß Tacitus, unmit-

q) Neque a te minore concentu vt tolleres Pantomimos, quam a patre tuo vt restitueret actum est. *Plin. in Paneg.*

r) Non aliud remedium repertum est, quam vt Histriones Italia pellerentur. *Tac. Annal.* Lib. XIII.

telbar nach den angeführten Worten einen Umstand hinzusetzt, welcher offenbar beweiset, daß Nero die Theater nicht hatte zuschliessen lassen. Er befahl, sagt dieser Geschichtschreiber, daß in Zukunft wieder, wie ehedem, eine Soldatenwache auf dem Theater seyn sollte. Nero hatte dieselbe seit einiger Zeit weggenommen gehabt, damit er desto geneigter gegen das Volk zu seyn schien. s) Zweytens darum, weil Tacitus, da wo er von der Zurückberufung dieser Histrionen redet, sie Pantomimen nennt. t)

Siebzehender Abschnitt.

Wenn die kostbaren Vorstellungen der Alten aufgehört haben. Von der Vortrefflichkeit ihrer Melodeyen.

Die Pantomimenkunst, die Kunst derjenigen Schauspieler, welche die getheilte Declamation ausführen konnten, die Kunst Declamation zu componiren, mit einem Worte, verschiedene der Musik untergeordnete Künste sind, wie man Ursache zu glauben hat, damals verloren gegangen, als auf dem marcellischen und andern grossen Theatern, wo für viele tausend Zuschauer

s) Milesque theatro rursum assideret.

t) Redditi quamquam scenae Pantomimi certaminibus sacris prohibebantur. *Ibid.* L. XIIII.

schauer Raum war, die kostbaren Vorstellungen aufhörten, welche den meisten musikalischen Künsten den Ursprung gegeben hatten, und denen, welche sie trieben, ihren Unterhalt verschafften. Welches ist aber eigentlich der Zeitpunkt, da diese prächtigen Theater leer stehen blieben, deren Grösse alle die angeführten fein ausstudirten Hülfsmittel, zu beßrer Aufführung dramatischer Stücke, veranlaßt hatte? Ich antworte:

Aus den Werken des h. Augustinus, welcher im 430sten Jahre der christlichen Zeitrechnung starb, sehen wir zwar, daß man zu seiner Zeit anfieng, die Theater in den meisten Städten des römischen Reiches zu verschliessen: Denn die Einfälle der Barbaren, welche das ganze Reich überschwemmten, benahmen den Einwohnern der verwüsteten Länder das Vermögen, die Unkosten der Schauspiele zu bestreiten. u) Anderntheils sieht man aber auch aus unterschiedlichen bereits angeführten Briefen des Caßiodorus, die ohngefähr um das Jahr 520 nach Christi Geburt geschrieben sind, daß die Schaubühnen noch ein ganzes Jahrhundert nach der Zeit, von welcher Augustinus redet, zu Rom offen standen. Die grossen Theater dieser Hauptstadt waren entweder noch nicht verschlossen gewesen, oder doch wieder geöffnet worden. Allem Ansehen nach hat man sie nicht eher auf immer verschlossen, als da Rom von dem To-

u) Nisi forte hinc sint tempora mala, quia per omnes ciuitates cadunt theatra. *De Con. sen.* L. I. cap. 33.

tila eingenommen und zerstöret ward. x) Diese Verwüstung, die in allen ihren Umständen grausamer war, als die vorhergehenden, und durch welche es so weit kam, daß die Gemahlinnen der Patricier vor den Thüren ihrer eignen Häuser, von denen sich die Barbaren Meister gemacht hatten, um Allmosen bitten mußten; diese Verwüstung, sage ich, ist die eigentliche Epoche der gänzlichen Vertilgung aller Künste und Wissenschaften, welche vorher wenigstens immer noch getrieben wurden, obgleich mit ziemlich schlechtem Glücke. Die grossen Künstler waren schon seit langer Zeit verschwunden, die Künste selbst aber verschwanden erst nunmehro. Alle die Unglücksfälle, welche auf die Eroberung der Stadt Rom von dem Totila folgten, waren Schuld, daß gleichsam die Pflanze, die er von der Wurzel abgerissen hatte, nun vollends verdorren mußte.

Dieses war das Schicksal des alten Theaters im occidentalischen Reiche. Als diejenigen Leute, welche von Natur mehr geschicklich, als zu anhaltender Arbeit aufgelegt sind und daher keine mühsamen Profeßionen treiben mögen, nun nicht länger von den Einkünften des Theaters, welches sie bisher ernährt hatte, leben konnten, so mußten sie entweder verhungern, oder zu einer andern Lebensart greifen; diejenigen aber, so erst nach der Zeit kamen, waren genöthigt, dahin zu sehen, daß sie ihre Talente auf andere Art brauchbar machten.

Ich

x) Im Jahre 546.

Ich will hier den Zusammenhang meiner Abhandlung durch einige wenige Zeilen unterbrechen, um zu erklären, wie ich es verstanden haben will, wenn ich sage, daß die Theater in Rom vermuthlich damals verschlossen worden, als Totila diese Stadt verwüstete. Ich will damit nur sagen, daß damals das Theater des Marcellus und die andern prächtigen Schauplätze entweder zerstört oder durch den erlittenen Schaden unbrauchbar gemacht wurden; welches auch den kostbaren Vorstellungen, zu denen sie bestimmt waren, ein Ende machte. Allein meine Meynung ist gar nicht, daß alle Vorstellungen von Komödien damals aufgehört haben: Ich glaube vielmehr, man werde sowohl in Rom als in den andern grossen Städten, welche mit der Hauptstadt von einerley Unglücke betroffen worden waren, wiederum Theaterstücke, wiewohl ohne die vorige Pracht, aufgeführet haben, so bald nur die Zeiten anfiengen, etwas ruhiger zu werden. Durch ein Schicksal, welches beständige Abwechselungen in der Welt hervorbringt, war die im zwölften Jahrhunderte nach Erbauung der Stadt Rom so prächtige Scene in dem drauf folgenden dreyzehenden vermuthlich wieder so simpel geworden, als sie zu Anfange des fünften Jahrhundertes gewesen seyn mag. Sie war wieder in den Zustand verfallen, in welchem sie Livius Andronikus gefunden haben mogte.

Wir haben in den Capitularen unserer Könige von der zweyten Linie einen klaren Beweis,

daß es zu ihren Zeiten Komödianten von Profeßion gegeben, welche Theaterstücke spielten. Denn sie erneuerten das theodosianische Gesetz, wodurch alle Arten von Entheiligungen auf der Schaubühne verboten wurden. „Wir verurtheilen, sagen diese Capitularia, zu Leibesstrafen und zur Landesverweisung alle diejenigen Komödianten, welche in einer Tracht, die von Priestern, Ordensleuten, oder andern Personen geistlichen Standes getragen wird, auf dem Theater erscheinen.„ y)

Die Komödianten hätten sich solcher Misbräuche jederzeit von selbst enthalten sollen. Gleichwohl war Karl der neunte abermals genöthigt, selbige in dem Edicte ausdrücklich zu untersagen, das er auf die von den zu Orleans versammelten Ständen des Reichs gemachten Vorstellungen und Beschwerden im Jahre 1561 bekannt machen ließ. Der vier und zwanzigste Artikel dieses Edictes lautet folgendergestalt: „Wir verbieten auch allen Possenspielern, Gauklern und andern solchen Leuten, an Sonn- und Festtagen während des Gottesdienstes zu spielen, geistliche Kleider anzuziehen, wie auch muthwillige und ärgerliche Dinge vorzustellen bey Leibesstrafe und Gefängniß.„ Daß auch dieses Ge-

y) Si quis ex scenicis vestem sacerdotalem aut monasticam, vel mulieris religiosae, vel qualicunque ecclesiastico statu similem indutus fuerit, corporali poena subsistat et exilio tradatur.

Baluz. Capitul. Tom. I. p. 906.

Gesetz nicht genau beobachtet worden, siehet man daraus, daß es noch einmal in dem Edicte erneuert werden mußte, welches Heinrich III. auf die von den zu Blois versammelten Ständen gethane Vorstellungen im Jahre 1576 ausfertigen ließ. Dem ohnerachtet wurden diese weisen Gesetze, ob man es gleich kaum glauben sollte, noch nicht gehalten. Folgendes findet man in einem Buche, das den Titul führt: **Unterthänige Vorstellungen an den König von Frankreich und Pohlen, Heinrich den dritten dieses Namens**, und welches im Jahre 1588 gedruckt wurde, als dieser Prinz eine Versammlung der Stände des Reichs ausschrieb, die insgemein die zweyte Reichsversammlung zu Blois heißt, weil sie ebenfalls in dieser Stadt gehalten wurde.

„Es ist noch ein anderes Uebel im Schwan„ge, welches besonders in eurer Stadt Paris an „den Festen und Sonntagen begangen und ge„duldet wird, und das der Ehre Gottes und der „Heiligung seiner Festtage nachtheiliger als kein „anderes, wie auch so voller Misbräuche ist, „daß ich mit den weissesten Männern es für hin„länglich halte, den Fluch Gottes über euch und „euer Königreich, und sonderlich über besagte „Stadt Paris zu ziehen, wo dergleichen ärger„liches Wesen weit mehr gestattet wird, als an „irgend einem Orte eures Königreiches. Es „sind solches die Schauspiele, welche an gedach„ten Sonn- und Festtagen sowohl von fremden

„Ita-

„Italienern als von Franzosen aufgeführet wer=„den, allermeist aber alle diejenigen, welche in ei=„nem Kloake und Hause des Satans, Hotel von „Bourgogne genannt, von denjenigen vorgestellt „werden, die sich strafbarer Weise Brüder des „Leidens Christi nennen. An diesem Orte wer„den tausend schändliche Unordnungen getrieben, „zum Nachtheile der Ehrbarkeit und Keuschheit „der Weiber und zum Ruine der Familien ar„mer Handwerksleute, von denen der untere „Saal ganz voll ist, und die mehr als zwo Stun„den vor der Komödie mit unzüchtigen Geschwä=„tze, mit Würfelspielen und mit Fressen und Sau„fen zubringen, woraus denn viele Zänkereyen und „Schlägereyen entstehen. Auf der Bühne rich=„tet man Altäre auf, die mit Kreutzen und an„dern Kirchenzierrathen geschmückt sind, und „stellet selbst in den unzüchtigsten Possenspielen „Priester vor, welche bey lächerlichen Heyrathen „die Trauung verrichten müssen. Man verliest „daselbst die Evangelien nach der Kirchenweise, „um bey Gelegenheit ein Wort aufzufangen, dar„über man Spott und Gelächter anfangen möge; „und überhaupt sind alle diese Spiele so voller „niederträchtiger und schandbarer Possen, daß „die Jugend, die dabey gegenwärtig ist, nicht „anders als sehr grosses Aergerniß daraus neh„men kann.„ Doch ich komme zu weit von meiner Materie ab, und will also wieder von der Beschaffenheit der Theater, vor der Zerstörung der Stadt Rom durch die Barbarn, handeln.

Aus einer Stelle des Ammianus Marcellinus siehet man, daß die Anzahl derer, welche sich zu seiner Zeit in Rom von den theatralischen Künsten nährten, erstaunlich groß war. Dieser Geschichtschreiber erzählt in einem unmuthsvollem Tone, daß man, als Rom von einer Hungersnoth bedräuet wurde, die Vorsicht gebraucht hatte, alle Fremden, auch so gar die, welche die freyen Künste trieben, aus Rom wegzuschaffen. Indem man aber, setzt er hinzu, die Gelehrten als unnütze Leute über Hals und Kopf fortwies, sagte man den Schauspielern und allen denen, welche sich mit diesem schönen Titul schützen wollten, kein Wort. Man ließ drey tausend Tänzerinnen ganz ruhig in Rom und eben so viele Mannspersonen, welche in den Chören spielten, oder in musikalischen Künsten Unterricht gaben. Nun schliesse man, wie erstaunlich groß die Anzahl der in Rom befindlichen Schauspieler zu den Zeiten Diocletians und Constantin des Grossen gewesen seyn müsse. z)

Da es nun eine so erstaunliche Menge Leute gab, welche die musikalischen Künste trieben; darf

z) Poſtremo ad id indignitatis eſt ventum, vt cum peregrini ob formidatam non ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab vrbe praecipites; ſectatoribus diſciplinarum liberalium impendio, paucis ſine reſpiratione vlla extruſis, tenerentur Mimorum aſſeclae veri, quique id ſimularunt ad tempus, vt tria millia ſaltatricum ne interpellata quidem cum Choris totidemque remanerent Magiſtris. *Ammian. Marcell.* Hiſt. Lib. XIIII.

darf man wohl noch in Verwunderung gerathen, daß die Alten in der Musik so viele Methoden und praktische Kunstgriffe hatten, die wir nicht mehr haben. Wenn eine Kunst sehr häufig getrieben wird, so erweitert sie sich und zertheilet sich in verschiedene besondre Künste.

Die Wissenschaft der Musik erhielt sich zwar auch nach Verschliessung der Schaubühnen; allein die meisten musikalischen Künste giengen doch nach und nach auf immer verloren. Ich wüßte nicht, daß uns auch nur ein einziges Denkmal von der rhythmischen, organischen, hypokritischen und metrischen Musik übrig geblieben wäre. Die Regeln der poetischen Musik finden wir noch in den Versen der Alten, und vielleicht hat uns die Kirche in ihren Gesängen auch einige von den alten Melodeyen aufbehalten.

Unter den Antworten auf allerley Fragen der Christen, welche dem h. Justinus Martyr, der im zweyten Jahrhunderte lebte, zugeschrieben werden, findet sich eine, welche den Ausspruch thut, a) daß die Gläubigen die von den Heyden zu unheiligem Gebrauche verfertigten Melodeyen anwenden könnten, göttliche Lobgesänge darnach zu singen; nur müßte man sie mit einem andächtigen Ernste ausführen. Diese Stelle bekömmt noch mehr Deutlichkeit durch das, was der h. Augustin in einer von den Reden sagt, die an dem jähr.

a) Quaest. 107.

jährlichen Gedächtnißtage des Märtyrertodes des h. Cyprianus gehalten wurden. b) Aus den Umständen der Zeit und des Ortes erhellet, daß diese Stelle von den Christen zu verstehen sey. Zudem war es der Bischof, welcher diese Unordnung abstellte. „Es ist noch nicht lange her, heißt es „in den angezogenen lateinischen Worten, daß sich „Tänzer unterstanden, ihre Kunst selbst an diesem „ehrwürdigen Orte, auf der Ruhestätte eines so „heiligen Märtyrers zu treiben. Man pflegte „die ganze Nacht hindurch unheilige Gesänge zu „singen und Geberden dazu zu machen.„ Vermuthlich hatte irgend ein Christ den Märtyrertod des h. Cyprianus in Verse gebracht, welche man nachher auf seinem Grabe aufführte, so wie die weltlichen Stücke auf den Theatern aufgeführt wurden. Der h. Justin will also, daß man die von den Heyden verfertigten Melodeyen zwar in Versammlungen der Christen singen, aber nicht declamiren solle; man solle sie singen, ohne Geberden dabey zu machen.

So viel ist gewiß, daß sich unter den Kirchenhymnen unterschiedliche befinden, die noch vorher componirt sind, ehe Rom von dem Totila verwüstet worden. Alle Hymnen wurden gesungen.

„Was

b) Aliquando ante annos non valde multos etiam istum locum inuaserat petulantia saltatorum, istum tam sanctum locum, vbi iacet tam sancti martyris corpus. Per totam noctem canebantur hic nefaria et canentibus saltabatur. *Aug. Serm.* CCCXI. *in natal. diui Cypr.*

„Was nicht gesungen wird, das ist kein Hymnus, „ sagt Isidor. c) Da nun die Melodeyen dieser Hymnen in allen Kirchen einerley sind, so ist es höchst wahrscheinlich, daß gedachte Melodeyen noch von der Zeit herrühren, da die Hymnen selbst verfertigt wurden. Wir wollen diese Materie noch weiter fortsetzen.

Der ambrosianische Lobgesang, welcher noch itzt in vielen Kirchen gesungen wird, wurde von diesem Bischofe, welcher hundert und funfzig Jahre vorher starb, ehe Totila Rom verwüstete, verfertigt oder wenigstens zu einem Kirchengesange gemacht. Als sich diese Begebenheit zutrug, war der h. Gregorius der Grosse schon geboren, welcher die Liturgie und den Lobgesang, die unter seinem Namen noch heutiges Tages bekannt und in vielen katholischen Kirchen gebräuchlich sind, componirt oder wenigstens eingerichtet hat. Diese heiligen Männer erfanden zu der Composition ihrer gottesdienstlichen Gesänge keine neue Musik: Denn aus der Art, mit der sich die zeitverwandten Scribenten ausdrücken, siehet man, daß sie verschiedene schon gebräuchliche Melodeyen in die Kirchen aufnahmen. Diese Melodeyen aber mögen nun zu der Zeit des h. Gregorius, oder schon vorher, componirt worden seyn, so kann man sich doch allemal einen Begriff von der Vortrefflichkeit der alten Musik daraus machen. Wenn die seit achzig Jahren unter uns componirten weltlichen Ge-

c) Si non cantatur, non est Hymnus.

Gesänge über tausend Jahren verloren gegangen seyn, und die geistlichen, die seit eben so langer Zeit verfertigt worden sind, sich erhalten haben sollten; würde man da nicht von der Schönheit der letztern auch auf die Schönheit der erstern schliessen können? Die Natur dieser beyden Arten von Melodeyen ist zwar sehr verschieden; erkennet man aber nicht dem ohneracht den Verfasser der Armide in dem Dies irae des Lully? So viel ist gewiß, alle Kenner bewundern die Schönheit der Präfation und verschiedener andern Melodeyen in der gregorianischen Liturgie, ob sie sich gleich, wie ich schon zu Anfange dieses Theiles angemerkt habe, weit weniger von der natürlichen Declamation entfernen, als unsere musikalischen Gesänge.

Ich komme wieder auf die Materie, welche alle diese Untersuchungen veranlaßt hat, nämlich auf den ehemaligen Gebrauch, die Declamation zu componiren und die Noten zu schreiben.

Achtzehender Abschnitt.

Betrachtungen über die Vortheile und Unbequemlichkeiten, welche mit der componirten Declamation der Alten verknüpft waren.

Zween Gründe machen mir es glaublich, daß bey dieser Einrichtung mehr Vortheile als Unbe-

Unbequemlichkeiten gewesen, und daß die Römer durch die Erfahrung bewogen worden, die componirte Declamation der willkührlichen vorzuziehen. Erstlich wurde dadurch allen dem Widersinnischen vorgebeugt, welches entsteht, wenn der Schauspieler einen Vers recitirt, ohne den eigentlichen Sinn desselben völlig zu verstehen; ein Fehler, in den selbst unsere beßten Schauspieler manchmal fallen. Zweytens konnte ein geschickter Componist der Declamation dem Schauspieler öfters Ausdrückungen und Schönheiten an die Hand geben, welche dieser letztere nicht immer für sich selbst zu erfinden fähig war: Denn nicht ein jeder war so gelehrt, als Roscius. Dieses ist das Beywort, welches Horaz ihm giebt.

Man weis, mit welchem Beyfalle die Chanmeslee die Rolle der Phädra recitirte, wozu ihr Racine die Declamation Vers für Vers gelehrt hatte. Boileau hielt es für werth, in seinen Schriften davon zu reden; und es haben sich auf unserer Schaubühne so gar einige Spuren oder Ueberreste dieser Declamation erhalten, welche hätten aufgeschrieben werden können, wofern die erfoderlichen Zeichen dazu erfunden gewesen wären. So wahr ist es, daß sich das Gute in allen Werken, welche man vermittelst der Empfindung beurtheilen kann, wahrnehmen läßt, und daß man es auswendig behält, ohne sich es ausdrücklich vorgesetzt zu haben.

In

In Wahrheit, ein Trauerspiel, dessen Declamation in Noten gebracht wäre, würde einen Vorzug haben, den itzt nur die Oper hat. Mittelmäßige Schauspieler würden sie erträglich aufführen können. Sie würden zehnmal weniger Fehler machen, als itzo, da sie bald den rechten Ton und folglich auch die dem Sinne des Verses gemässe Action verfehlen, bald etwas Pathetisches da anbringen, wohin es sich gar nicht schickt. Beyspiele davon kann man auf den neuern Schaubühnen alltäglich hören, wo die Komödianten, Leute, welche zuweilen nicht einmal ihre Profeßion studirt haben, die Declamation einer Rolle nach Gutdünken componiren, von der sie öfters viele Verse nicht einmal verstehen.

Zweytens, wenn auch ein jedweder Schauspieler für seine eigne Person im Stande wäre, die Declamation so gut, als ein Componist von Profeßion zu verfertigen; so würde doch die Declamation eines Stückes, wenn sie durchgehends von einem einzigen Verfasser herrührte, ganz gewiß weit vollkommener seyn, als wenn jedweder Schauspieler seine Rolle nach seinem eignen Geschmacke componirt hätte. Eine solche willkührliche Declamation würde selbst den Roscius haben aus dem Takte bringen können. Wie viel mehr müssen nicht unsere meisten Schauspieler dadurch irre gemacht werden können, die sichs niemals haben in den Sinn kommen lassen, die Verschieden-

heit der Töne, die Intervallen, und gleichsam ihre Sympathie zu studiren, und welche sich daher auch nicht aus der Verwirrung zu helfen wissen, worein sie aus Mangel an sichern Regeln oftmals gerathen. Wenn man aber die Deklamation eines Stückes in Noten setzt, so ist es eben so leicht, die verschiedenen Reden, welche wechselsweise recitirt werden sollen, übereinstimmend zu machen, als es schwer ist, solches zu bewerkstelligen, wenn man sie nicht zu Pappiere gebracht hat.

Daher sehen wir auch, daß unsere Schauspieler, welche meistentheils nichts anders, als ihr natürliches Gefühl und die Gewohnheit, zum Wegweiser haben, sich nicht zu helfen wissen, wenn der andere, der mit ihnen zugleich spielt, etwa in einem Tone schließt, der ihnen nicht erlaubt, ihre Declamation mit demjenigen Tone anzufangen, auf welchen sie sich theils aus Gewohnheit und theils aus Ueberlegung vorbereitet haben. Eben daher kommen auch die vielen Streitigkeiten, da einer dem andern vorwirft, daß er aus einem falschen Tone recitirt, und seine Rede besonders mit einem solchen geendigt habe; so daß man, pflegen sie zu sagen, alsdenn in der allergrößten Verlegenheit ist. Dergleichen Unbequemlichkeiten aber wurde durch eine notirte Declamation vorgebeugt; oder sie konnten doch wenigstens nur so vorkommen, als wie in unsern Opern, wenn nämlich der eine falsch singt; das ist, wenn der Fehler an dem

Künstler, und nicht an der Kunst liegt, die ihn auf alle Weise zu vermeiden gesucht hatte.

Zuschauer und Schauspieler sind heutiges Tages um so viel schlimmer daran, da die erstern die Fehler der letztern nicht weniger wahrnehmen, als ob die Kunst der Declamation noch eben so vollkommen, als zu Quintilians Zeiten, vorhanden wäre. Gleichwohl ist sie verloren gegangen, und die Schauspieler können sich nicht mehr ihrer Hülfe bedienen.

Die Künste sind alle nichts anders als festgesetzte Methoden, die sich auf sichere Grundsätze stützen; und wenn man diese Grundsätze untersucht, so findet man, daß sie blosse Folgerungen sind, die man aus verschiedenen Beobachtungen über die Wirkungen der Natur gezogen hat. Die Natur aber bringt nach den ihr vorgeschriebnen Regeln immer einerley Wirkungen hervor. Daher die Wirkungen der Natur in allen Stücken, wo es auf das Gefühl ankömmt, bey Jedermann einerley angenehme oder unangenehme Empfindungen verursachen; wir mögen nun auf die Art und Weise, wie dieses zugeht, merken oder nicht; wir mögen uns nun damit abgeben, den Ursachen dieser Wirkungen nachzuspüren, oder auch uns bloß am Genusse derselben begnügen lassen; und wir mögen auch die Kunst, wie man die Wirkungskräfte der Natur nach gewissen Regeln

in Bewegung setzt, methodisch wissen, oder bey Anwendung dieser Ursachen bloß dem Naturtriebe folgen.

Wir merken also die Fehler, welche von unsern Schauspielern begangen werden, gar wohl; ob wir gleich nicht die Kunst verstehen, welche dieselben vermeiden lehrt. Aus einer Stelle des Cicero wird man so gar sehen, daß selbst unter denen, die damals einen Schauspieler auspfiffen, so bald er ein wenig im Takte fehlte, nur eine kleine Anzahl solcher gewesen, welche die Kunst verstanden, und genau sagen konnten, worinnen der Fehler eigentlich lag. Die Meisten merkten ihn bloß vermittelst der Empfindung. Wie wenige unter der ganzen grossen Versammlung von Zuschauern verstehen die Musik aus dem Grunde? Und dennoch giebt gleich der ganze Haufe sein Misfallen zu erkennen, wenn ein Schauspieler im Takte fehlt, und sich bey einer Sylbe etwa ein wenig zu lang oder zu kurz aufhält. d)

Allein, wird man sagen, wir haben ja mehr als Einen Schauspieler, der Einsichten in seine Kunst hat, und der, wenn er die Declamation seiner

d) Quotusquisque est, qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paululum modo offensum est, vt aut contractione breuius fieret, aut productione longius, theatra tota reclamant. *Cic. de Orat.* Lib. III.

seiner Rolle selbst componirt und recht nach seinen eignen Talenten einrichtet, Schönheiten und Annehmlichkeiten hinein bringen kann, die ein anderer nicht hinein legen könnte. Zweytens muß, wird man hinzu setzen, eine componirte Declamation den Schauspielern, die sich genau daran binden müssen, all ihr Feuer und allen Enthusiasmus benehmen. Ihr Spiel muß das Natürliche verlieren und wenigstens frostig werden. Die Einrichtung der Alten setzte den vortrefflichen Komödianten mit dem mittelmäßigen in Eine Reihe.

Auf den ersten Einwurf antworte ich: Es ist zwar nicht zu läugnen, daß bey gedachter Einrichtung einige Schönheiten können verloren gegangen seyn, wenn ein vortrefflicher Schauspieler eine Rolle declamirte. Wofern z. E. die Schauspielerinn, welche im Polieuct die Rolle der Paulina spielt, eine von Jemand anderm componirte Declamation ausführen müßte, so würde dieser Zwang ihr die Freyheit benehmen, gewisse Schönheiten in ihre Rolle zu bringen, die sie itzt wirklich hinein bringt. Aber eben diese Schauspielerinn würde, damit ich bey demselben Exempel bleibe, auch dafür die Rolle der Paulina durchgehends, und an einer Stelle wie an der andern, gut spielen, wenn die Declamation dazu componirt und in Noten geschrieben wäre. Und wie viel würden wir nicht auf der andern

Seite gewinnen, wenn alle Rollen im Polieuct componirt wären? Man bedenke nur, wie die zweyten Rollen von Schauspielern declamirt werden, welche blos nach ihrem Gutdünken verfahren. Mit einem Worte, so bald man nur zugesteht, daß beständig mehr mittelmäßige als vortreffliche Schauspieler auf unsern Theatern seyn werden; so muß man mir auch einräumen, daß die dadurch erhaltenen Vortheile zehnmal grösser, als der dabey zu befürchtende Verlust seyn würden.

Auf den zweyten Einwurf, daß alle Begeisterung in den Schauspielern erstickt, und folglich auch aller Unterscheid zwischen dem vortrefflichen und dem mittelmäßigen Künstler aufgehoben werden würde, wofern sie sich an eine vorgeschriebne Declamation binden müßten, antworte ich, daß es mit dieser Declamation eben so seyn würde, als es mit der Musik in unsern Singspielen ist. Gesetzt daß der Componist einer Declamation auch mit noch so vielem Genie und Fleisse arbeitete; so wird er doch einem vortrefflichen Schauspieler immer noch Gelegenheit genug übrig lassen, seine Vorzüge, die er über einen mittelmäßigen hat, nicht nur in den Geberden, sondern auch in der Aussprache sehen zu lassen. Man kann unmöglich alle Accente, alle kleinen durchgehenden Töne, alle Manieren, und alle Verminderungen und Verstärkungen der Stimme, mit

einem

einem Worte, gleichsam die Seele der Declamation durch Noten andeuten; die vorgeschriebnen Töne aber machen, so zu reden, nur den Körper derselben aus. Selbst in der Musik läßt sich nicht alles mit Noten anzeigen, was der Melodey ihren wahren Ausdruck und ihre ganze Stärke und Annehmlichkeit geben muß. Das eigentliche Tempo einer Composition kann zur Zeit noch nicht in Noten geschrieben werden, ob es gleich die Seele einer Musik ausmacht. Es pflegen zwar die Componisten, besonders in Italien, ihren Werken gewisse Worte, als, **lebhaft**, **langsam** u. s. w. an die Seite zu setzen; dieses läßt aber immer die Sache noch sehr unbestimmt. Das rechte eigentliche Tempo einer Composition hat, wie schon oben gesagt worden, zur Zeit noch nicht anders als, so zu reden, durch die Tradition fortgepflanzt werden können. Denn die mechanischen Erfindungen, durch welche man es, vermittelst der Uhrmacherkunst, mit vollkommener Genauigkeit hat angeben wollen, können sich bis itzt noch keines grossen Beyfalles rühmen.

Wenn also der mittelmäßige Schauspieler die Rolle des Atys oder des Rolandes singt, so thut er dieses ganz anders, als es ein sehr guter Schauspieler thut; ob gleich beyde nach einerley Noten und nach einerley Takte singen. Der gute Schauspieler, der dasjenige selbst fühlt, was er singt, geht z. E. manchmal geschwinder über einige No-

ten hinweg und hält sich dagegen bey andern desto länger auf; er benimmt der einen etwas von ihrer Dauer, und setzt es einer andern zu; er läßt plötzlich seine Stimme hervorbrechen und sich unvermerkt wieder in die Ferne verlieren; er giebt gewissen Stellen einen Nachdruck; mit einem Worte, er thut Vieles, was seine Melodey ausdruckvoller und annehmlicher machen kann, und welches der mittelmäßige Sänger entweder ganz und gar nicht, oder doch zur Unzeit zu thun pflegt. Ein jedweder Schauspieler ergänzt das, was sich nicht in Noten schreiben läßt, aus seinem eignen Kopfe, und ergänzt es nach dem Maasse seiner Fähigkeit.

Diejenigen, so die Opern des Lülly, welche das Vergnügen der Nation geworden sind, noch bey Lebzeiten dieses grossen Componisten, und als er noch selbst gelehrigen Schauspielern mündlichen Unterricht in allen dem ertheilte, was sich nicht mit Noten andeuten läßt, haben aufführen sehen, pflegen zu sagen, daß sie damals einen Ausdruck darinnen gefunden hätten, den sie itzt fast gänzlich vermißten. Wir hören zwar wohl noch, sagen sie, daß es die Melodeyen des Lülly sind, aber gemeiniglich fehlt ihnen der Geist, welcher sie vormals beseelte. In seinen Recitativen scheint uns kein Leben mehr zu seyn, und seine Tanzmelodien lassen uns fast ganz ruhig. Zum Beweise dessen, was diese Personen behaupten,

füh-

führen sie an, daß die Aufführung eines Singespieles von Lülly gegenwärtig länger währe, als vordem, da er selbst noch die Ausführung regierte; und doch sollte sie von rechtswegen itzo nicht einmal so lange dauern, als sonst, weil man viele Arien itzt nicht mehr, wie doch Lülly that, zu wiederholen pflegt. Nach der Meynung dieser Personen, für die ich jedoch nicht Bürge seyn will, kömmt solches daher, daß die Sänger nicht mehr das Tempo des Lülly beobachten, sondern, entweder aus Eigendünkel oder auch, weil sie es nicht besser können, ein anderes dafür nehmen.

Es ist also unstreitig, daß in den Opern die Noten nicht alles lehren, sondern der Willkühr des Schauspielers noch Vieles überlassen, welches er, nachdem er Talente hat oder nicht, gut oder schlecht machen kann. Wie viel weniger würden die Componisten der Declamation den Fähigkeiten geschickter Schauspieler Fessel anlegen?

Endlich so wurde ja dadurch, daß die Schauspieler der Alten sich an eine geschriebne Declamation binden mußten, ihrer Action gar nicht das Feuer, und folglich auch nicht die Kraft benommen, den Zuschauer zu rühren. Denn da erstlich die Opernsänger während ihres Recitirens wirklich gerührt seyn können; da der Zwang, mit welchem sie sich nach dem Takte und nach den

No-

Noten zu richten verbunden sind, sie nicht hindert, in Gemüthsbewegungen zu kommen, und folglich auch mit einer unerkünstelten und natürlichen Action zu declamiren: So konnten auch die Schauspieler der Alten durch den Zwang, einer geschriebnen Composition zu folgen, nicht verhindert werden, sich an die Stelle derjenigen Person zu setzen, welche sie vorstellen sollten. Dieses ist genug. Zweytens wissen wir (und schon dieses allein könnte den Einwurf, auf welchen ich antworte, zu nichte machen;) sehr zuverläßig, daß die Schauspieler der Alten, ob sie gleich an eine componirte Declamation gebunden waren, dennoch eben so sehr in Leidenschaft geriethen, als die unsrigen, welche willkührlich declamiren. Quintilian sagt, er habe zuweilen Schauspieler, welche eben rührende Scenen ausgeführt hatten, mit Thränen in den Augen von der Bühne kommen sehen. e) Sie waren also selbst gerührt, wie die unsrigen, und konnten folglich auch, gleich diesen, andere wieder rühren. Und welchen Unterscheid machten nicht die Alten unter ihren Schauspielern? Dieser Einwurf gegen das Componiren und Aufschreiben der Declamation hätte einen Schein von Wichtigkeit haben können, ehe man von den Opern etwas wußte; allein die unstreitige Vortrefflichkeit dieser letztern, wo gleichwohl der Schauspieler, wie ich schon angemerkt habe,

e) Vidi ego saepe Histriones atque Comoedos, cum ex aliquo grauiore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi. *Quint. Inst.* L. VIIII. cap. 3.

habe, an die Noten und den Takt gebunden ist, macht ihn zu einem nichtigen Einwurfe. Die Erfahrung kann in einem Augenblicke eine Menge Schwierigkeiten zerstreuen, welche sich mit blossem Nachdenken vielleicht nimmer aufgeklärt haben würde. Es ist so gar gefährlich, sich auf Schlüssemachen einzulassen, ehe man Erfahrungen angestellt hat. Es gehören viel Ueberlegungen dazu, ehe man ein sichres Urtheil über die Möglichkeit einer Sache fällen kann; an statt daß uns die Erfahrung gleich aus der Ungewißheit hilft. Noch eines: Warum würden die Alten, welche die Vortheile der willkührlichen Declamation, so gut als wir, kannten, sich für die componirte erklärt haben?

Aber, wird man noch einwenden, die meisten Schauspieler erklären sich gegen das Componiren und Aufschreiben der Declamation, sobald man ihnen etwas davon sagt. Hierauf antworte ich erstlich, was mir von verschiedenen glaubwürdigen Personen versichert worden, daß **Moliere**, dem vermuthlich alles das, was ich bisher von der Musik der Alten gesagt habe, nicht bekannt gewesen, und der also bloß durch sein Genie darauf gekommen seyn muß, etwas gethan, das demjenigen, was die Alten thaten, sehr ähnlich ist; daß er sich nämlich gewisse Noten erfunden gehabt, womit er diejenigen Töne bezeichnete, die er in der Declamation gewisser Rollen, welche er allemal auf einerley Art recitirte,

te, brauchen wollte. Beaubourg und einige andere Schauspieler unsers Theaters sollen es, wie mir gesagt worden ist, eben so gemacht haben. Zweytens darf man sich über dieses Urtheil der Schauspieler von Profeßion gar nicht wundern. Der menschliche Geist hasset natürlicher Weise allen Zwang, den ihm die Methoden auflegen, welche ihn nöthigen wollen, nach gewissen Regeln zu verfahren; er will seine Freyheit haben. Wenn man barbarischen Völkern, die noch nichts von der Kriegszucht wissen, den Vorschlag thun wollte, sie unter sich einzuführen; so würden sie antworten: Die Gesetze derselben müssen nothwendig dem Muthe dasjenige Feuer benehmen, wodurch er sich den Sieg erwirbt. Gleichwohl ist es eine sehr ausgemachte Sache, daß die Tapferkeit selbst durch die Regeln unterstützt wird, welche die Kriegszucht ihr vorschreibt. Eben so folgt gar nicht, daß der Gebrauch der Alten, die Declamation zu componiren und in Noten zu schreiben, deswegen schlecht sey, weil ihn Leute in der ersten Bewegung misbilligen, die von je her declamirt haben, ohne eine andere Regel, als ihre natürliche Empfindung und die hergebrachte Gewohnheit zu kennen. Es folgt daraus nicht einmal, daß sie ihn beständig und auch alsdann misbilligen würden, wenn sie sich einmal die Mühe genommen hätten, über die Vortheile und Unbequemlichkeiten desselben nachzudenken, und sie gegenein ander abzuwägen. Vielleicht würden sie so gar bedauern, daß es keine sol-

che

che Kunst gegeben, als sie noch in den Jahren waren, wo es einem nicht so schwer wird, irgend etwas nach einer gewissen Methode verrichten zu lernen.

Wenn man sich von Jugend auf nach gewissen Regeln richtet, so kömmt man durch die beständige Gewohnheit gar bald dahin, daß man sich keinen Zwang mehr darüber anthun darf. Es ist, als wenn einem die Beobachtung der Regeln, die man erlernt hat, zur Natur würde. Denen, welche behaupteten, ein Redner, welcher sich blos seinem natürlichem Feuer und seiner Begeisterung beym Declamiren überliesse, müsse weit stärker rühren, als der, welcher vorher darauf dächte, wie er seine Action und Geberden nach den Regeln der Kunst einrichten wollte, antwortet Quintilian, f) daß, wer so dächte, alle Arten von Studiren verwürfe. Er, für seinen Theil, sey der Meynung, daß durch die Bearbeitung auch die allervortrefflichsten Naturgaben verschönert würden.

f) Sunt tamen qui rudem illam et qualem impetus cuiusque animi tulit actionem, iudicent fortiorem, sed non alii fere, quam qui etiam in dicendo curam solent improbare et quicquid studio paratur. Nostro labori dent veniam, qui nihil credimus esse perfectum, nisi vbi natura cura iuuetur. *Quint. Inst.* Lib. XI. c. 3.

E N D E.

(o)

Staats-Bibliothek Bamberg

Druckfehler im ersten Theile,

Seite 178 Zeile 2 statt den lies die
S. 195 Z. vlt. statt Sommazars lies Sannazars
S. 200 Z. 15 u. 16 muß nicht haben weggestrichen werden
S. 235 Z. 17 statt Capitolinus lies Capitoliums
S. 306 Z. 2 statt Reimes lies Rhythmus
S. 369 Z. 14 muß von weggestrichen werden
S. 373 Z. 11 statt haben lies heben.

Im zweyten Theile,

S. 20 Z. 2 lies erheben statt erhalten
S. 216 Z. 1 lies Vermeule statt Permeule
S. 242 lin. penult. lies ganz und gar nicht statt ganz
S. 271 Z. 27 lies Salze statt Satze
S. 320 Z. 12 lies Bacons statt Lacons
S. 403 lin. penult. lies *Hosce* statt *Nosce*
S. 482 Z. 12 lies Umrissen statt Unwissen
S. 501 Z. 15 lies umgebildet statt ungebildet
S. 508 Z. 4 lies unausstehlich statt unaussprechlich.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Dubos, Jean Baptiste,

Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey

Bd.: 3

Kopenhagen (1761)

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.L.art.o.50#3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711615-0
VD18 90311779